Kunkel, Franz Joseph, 1808–1880.

Kritische beleuchtung des C. F. Weitzmann'schen harmoniesystems ... und des schriftchens: "Die neue harmonielehre im streit mit der alten," von F. J. Kunkel. Frankfurt a. M., F. B. Auffarth, 1863.

59, [1] p. 25½cm.

1. Harmony. 2. Weitzmann, Karl Friedrich, ~~1808–1880.~~

Kritische Beleuchtung

des

C. F. Weitzmann'schen Harmoniesystems,

(gekrönte Preisschrift),

und des Schriftchens:

„Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten"

von

F. J. Kunkel.

Frankfurt a. M.

Franz Benjamin Auffarth.

1863.

Kritische Beleuchtung

des

C. F. Weitzmann'schen Harmoniesystems,

(gekrönte Preisschrift),

und des Schriftchens:

„Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten"

von

F. J. Kunkel.

Frankfurt a. M.

Franz Benjamin Auffarth.

1863.

Kunstwissenschaftliche Nachweisung

mi

Belegen und Citaten aus älteren musikalischen Schriften,

daß die Weitzmann'sche:

„Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik"

auf

Irrthum und Unkenntniß oder absichtlichem Ignoriren

der früher erschienenen theoretischen Werke beruhen,

sowie

gebührende Abwehr

gegen

die unbegründete Ansicht, als seien die Lehrsätze der bisherigen Musiktheorie zu mangelhaft, um alle vorkommenden harmonischen und melodischen Tongestaltungen erklären zu können.

Vorwort.

Kaum läßt sich wohl in irgend einer der Künste die Technik ohne alle Beziehung zu den Grund- und Lehrsätzen der Aesthetik zum Zwecke einer geordneten Kunsttheorie mit geringerem Erfolge scharf getrennt darstellen, wie in der Musik. Viele rohe technische Tongestaltungen werden nur in besonderen Fällen und durch geeignete Milderungsmittel das musikalisch-gebildete Gehör befriedigen; und hierüber entscheidet eben der geläuterte Kunstgeschmack, somit streng genommen die Aesthetik nach den Gesetzen und Lehren des Schönen. Verfolgt man den Entwickelungsgang unserer Musiktheorie, so findet man dieses Hand- in Handgehen der Technik mit den Lehrsätzen der Aesthetik bestätigt; denn es besteht wohl kein musikalisch-theoretisches Werk (— Generalbaßschule, Harmonielehre, Tonsetzkunst, Compositionslehre, oder etwa auch unter noch andern Namen —), welches von den in demselben zur Erklärung und Vorführung gekommenen harmonischen und melodischen Tonverbindungen nicht auch den Werth oder Unwerth derselben bezeichnete, sowie deren künstlerische Verwendbarkeit empfiehlt oder beziehlich mißräth, wenn nicht überhaupt nur Künstlerisch-Brauchbares erklärt und vorgeführt wurde.

Umgekehrt wird auch mit eben so geringem Erfolge eine musikalische Aesthetik mit völliger Umgehung der Lehrsätze aus der Technik aufgestellt werden können; — man muß ja doch erst Tongestaltungen haben, sie wahrnehmen und erkennen, bevor man ästhetisch messen und abwägen will.

Die Partei, welche die Richtung der Zukunftsmusik vertritt und bisher mit allgemeinen ästhetischen Principien, häufiger jedoch nur mit leerem Phrasen-Geplänkel eine künstlerische Geltung sich zu erfechten bemühete, konnte am Ende doch nicht wohl länger mehr zögern, auch einmal, wenigstens in harmonischer Beziehung, eine Musiktheorie, die Grundlage ihrer von der alten Schule abweichenden Bestrebungen, aufzustellen, um der Kunstwelt die Unterschiede zwischen der Musik der Vergangenheit und Gegenwart einerseits, und der Zukunftsmusik andererseits, recht klar und deutlich vorzuführen.

Daß eine solche Ausführung aber mit besonderem Eclat erfolgen müsse, war von dieser exaltirten Partei nicht anders zu erwarten.

Aus öffentlichen Blättern ist nun bekannt geworden, daß die Führer dieser Partei einen Preis auf das gelungendste Harmoniesystem aussetzten und daß dieser Preis C. F. Weitzmann zuerkannt wurde. — Dieses „Harmoniesystem" ist nun im Druck erschienen und hat einen vielversprechenden und sehr verlockenden Titel. Es wird eine „Erklärende Erläuterung und musikalisch=theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" in Aussicht gestellt und in der Einleitung wird sogar die Ergründung der „Gesetze" versprochen, nach welchen die in „neueren Tonwerken" erscheinenden, aber in „früheren theoretischen Werken noch nicht erklärten Zusammenklänge und Accordfolgen" zur klaren Erkenntniß zu bringen wären. —

Ankündigungen in solcher Weise gegeben bewirken nun freilich heutzutage beim Kunstverständigen ungefähr einen Eindruck, wie etwa die widerlich = gellenden Waaren=Anpreisungen des Verkäufers in der Krämerbude während der Meßzeit. Und wahrlich, dieses „Harmoniesystem" hätte sich wegen der Zukunftsmusik und ihres ganzen Anhanges der Mühe nicht verlohnt, nach Durchsicht desselben besondere Notiz davon zu nehmen. Dagegen liegt aber gerade in dem marktschreierischen Titel für die Kunstjünger, welche dem neuen musikalischen Schisma noch nicht verfallen sind, ein verführerisches Gift; — und sie, die Kunstjünger, müssen davor gewarnt werden. Deßhalb wurde es für nöthig erachtet, die „Kritische Beleuchtung" ausführlich abzufassen, viele Satzungen aus dem reichen Schatze unserer in Ehren zu haltenden Musiktheorie, theils inhaltlich, theils wörtlich, vorzuführen, um zu zeigen, wie ungleich gründlicher, kunstvernünftiger und lehrreicher dieselbe ist, gegenüber diesem oberflächlich, unklar, widersprechend und destructiv gehaltenen sogenannten „Harmoniesystem".

Die Kunstjünger sollen ferner durch diese Beleuchtung angeregt werden zum fleißigen und ernsten Studium der Musiktheorie, welche, obgleich wie jedes Menschenwerk nicht in höchster Vollendung stehend — was an mehreren Stellen dieser Beleuchtung unverhohlen ausgesprochen ist — so doch sicher zur näheren Kenntniß des Gesetzmäßigen ihrer Kunst führt, beim kunstbereiten Schaffen ihnen wie ein treuer, ermunternder und auch wiederum warnender Rathgeber erscheinen wird, und sie gegen die Irrlehren falscher Propheten schützt.

Der „Kritischen Beleuchtung" ist am Schlusse auch noch von uns eine Beurtheilung des, auf das „Harmoniesystem" Weitzmann's beziehlichen Schriftchens: „Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten" von demselben Verfasser als „Nachtrag" beigefügt. —

Frankfurt a. M., im Herbst 1862.

F. J. Kunkel.

NB. Es wird gebeten, vor dem Lesen dieser Schrift die auf Seite 60 angegebenen Satzfehler zu verbessern. —

In einer kurzen Einleitung wird der Ton, eine bestimmte Klanghöhe, als das Material der Musik bezeichnet. „Er wird erzeugt durch einen erzitternden Körper oder durch eine schwingende Luftsäule, getragen durch die unsichtbaren Schallwellen der Luft ꝛc." Diese Erzeugungsbedingungen und das Medium zur Weiterführung des Klanges sind für alles Hörbare, also auch was wir mit Schall im Allgemeinen, Laut, Knall, Geräusch ꝛc. im Besonderen benennen, erforderlich, und es wird daher durch vorstehende Erläuterung die Kenntniß von den besonderen Bedingungen für die Entstehung eines reinen Schalles, nämlich des Klanges, nicht gewonnen; es fehlt offenbar die nähere Bestimmung, daß die Schwingungen eines elastischen Körpers regelmäßig, in gleicher Geschwindigkeit oder in gleichen Zeiträumen erfolgen müssen, wenn Klang entstehen soll. Wir wollen uns jedoch hierdurch, sowie durch den unmittelbar darauf folgenden Satz: „Dergleichen nicht zur äußerlichen Anschauung gelangenden, nichts äußerlich Anschauliches bezeichnenden Töne als Glieder einer ausdrucksvollen und verständlichen Sprache der Innerlichkeit miteinander zu verbinden, aus solchen flüchtig dahin wallenden Tönen Werke von bestimmtem Inhalte, von schöner Form zu schaffen, ist die Aufgabe der Tonkunst," — nicht in unseren weiteren Betrachtungen aufhalten lassen, sondern nur noch aus der Einleitung die für das „Harmoniesystem" gestellte Aufgabe: „..... die Gesetze der in neueren Tonwerken anerkannter praktischer Meister erscheinenden, in früheren theoretischen Werken aber noch nicht erklärten Zusammenklänge und Accordfolgen zu ergründen und deren natürliche Grenzen aufzufinden ....." wörtlich anführen, weil für unsere Beleuchtung in der Folge von besonderer Wichtigkeit. —

I.

Unter der Ueberschrift „Tonsystem" wird der voran gestellte Satz: „Unsere erste Aufgabe wird es sein, aus der fast unzählbaren Menge von möglichen Tönen eine Reihe auszuwählen ꝛc." manchem Leser, der nicht aus der Akustik und Kanonik weiß, daß für jede Tonhöhe ein bestimmtes Quantum Schwingungen bedingt wird und daß zwischen den beiden Tönen für das kleinste gebräuchliche Tonverhältniß — übermäßige Prime = 24 : 25 — immer noch Töne zu bilden wären, weil zwischen den beziehlichen Schwingungszahlen noch andere vorhanden, unverständlich bleiben *). Ja, es dürfte die Ankündigung dieser „ersten Aufgabe" leicht die Meinung erregen, die abgelebten Musiker und wir alten Tonlehrer hätten uns noch einer Menge von Tönen bedient, die für die „neuesten Kunstschöpfungen" unbrauchbar seien, eine sorgfältige Auswahl wäre unbedingt nöthig. Dem ist jedoch nicht so, sondern es werden die von unsern Vorfahren längst festgestellten

*) Nehmen wir z. B. für die Erzeugung des kleinen c etwa 256 Schwingungen innerhalb einer Secunde an, so würde sich nach obigem Verhältniß (24 : 25) für den Ton *cis* $266\frac{2}{3}$ Schwingungen ergeben (24 : 25 = 256 : $266\frac{2}{3}$); es ist demnach eine Differenz von $10\frac{2}{3}$ Schwingungen und somit also auch die Möglichkeit noch kleinerer denkbaren Tonunterschiede zwischen den beiden Tönen *c* und *cis* erkennbar. —

und gebräuchlichen Töne der chromatischen Reihe — wenn auch nicht gerade fünf und dreißig Notennamen — aufgezählt und nach enharmonischer Zusammengehörigkeit auf die innerhalb einer Octave gelegenen und bekannten 12 Töne von wesentlichem Tonunterschiede reducirt*). Man hat demnach keinen von den seither benützten Tönen beseitigt, und es ist auch die Einführung eines wesentlich neuen Tones, wie z. B. seiner Zeit Kirnberger für das Verhältniß 6 : 7 sein *i* in Vorschlag brachte, nicht zu befürchten, daher dann auch die Lösung der „ersten Aufgabe" des Verfassers für sein „Harmoniesystem" sich lediglich auf Beibehaltung von Allbekanntem beschränkt.

Die Darstellungsweise des Verfassers anlangend, so ist dieselbe eine äußerst oberflächliche, indem aus ihr von einer naturgemäßen Entwickelung des „Tonsystems" eben so wenig eine deutliche Anschauung, als von der Feststellung einer „gleichschwebenden Temperatur" ein richtiger Begriff gewonnen werden kann. Statt seiner, der wissenschaftlichen Begründung mangelnden, aber circa $1\frac{1}{2}$ Seite füllenden Erklärung hätte der Verfasser die Entstehung des Tonsystems nach älteren Lehrbüchern etwa in folgender Weise zur Veranschaulichung bringen können:

Theilt man eine Linie (die hier eine gespannte und in Vibration gebrachte Saite vorstellen soll) in 2 gleiche Hälften, z. B. Figur 1, $i - k$ in $i - l$ und $l - k$,

Fig. 1. *i* ——— *l* ——— *m* ——— *n* — *o* — *k*

so erhalten wir in jeder dieser Hälften die Octave von dem Tone, den die ganze Saitenlänge, $i - k$, erklingen läßt — und den man in gewisser Beziehung Grundton nennen könnte — wie man sich hiervon, nicht allein mit dem Auge, sondern auch mit dem Ohre (in Ermangelung eines Monochords) an einer auf eine Guitarre oder Violine gespannten und in Vibration gesetzten Saite überzeugen kann. Bei weiteren Theilungen der Hälften in je zwei gleiche Theile, z. B. $l - k$ in $l - m$ und $m - k$, der Viertel $m - k$ in $m - n$ und $n - k$, der Achtel $n - k$ in $n - o$ und $o - k$ 2c. 2c., sowie auch durch Verdoppelung, Vervierfachung 2c. der Linie $i - k$ kommt man aus den Octaven, den quasi Gleichklängen, nicht heraus. Erst die Theilung in drei gleiche Theile, z. B. Fig. 2, Linie $i - k$, oder auch jeder einzelne Theil, $i - l$, $l - m$ und $m - k$, läßt Neues entstehen:

Fig. 2. *i* ——— *l* ——— *m* ——— *k*

indem zwei Theile, $i - m$ oder $l - k$, oder auch jeder einzelne Theil, $i - l$, $l - m$, $m - k$, von einer gespannten Saite Quinten vom Grundtone der ganzen Saitenlänge erklingen lassen. Gäbe zum Beispiel die Saitenlänge $i - k$ in Fig. 2 den Ton $\bar{c}$, so würde man von $\frac{2}{3}$ derselben, $i - m$ oder $l - k$, den Ton $\bar{g}$ und von $\frac{1}{3}$ jener Länge, $i - l$ oder $l - m$ oder $m - k$, den Ton $\bar{\bar{g}}$ erhalten. Jetzt ist der Fingerzeig gegeben; denn so wie man in Fig. 2 durch $\frac{2}{3}$ Saitenlänge, $i - m$ oder $l - k$, die Quinte von $\bar{c}$ erhielt, so wird durch $\frac{2}{3}$ von $i - m$ in nachstehender Fig. 3, nämlich $i - o$, die Quinte von der Quinte, der Ton $\bar{\bar{d}}$, erzeugt:

Fig. 3. *i* ——— *l* ——— *o* ——— *m* ——— *k*

In Zahlen ausgedrückt, $\bar{c}$ als Grundton und $\bar{g}$ als Quinte angenommen, erhält man dann folgende Formel: $\frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{9} = \bar{\bar{d}}$. Um innerhalb des Octavenraumes $\bar{c} - \bar{\bar{c}}$ bleiben zu können, verdoppelt man $\frac{4}{9}$ in $\frac{8}{9}$; — denn die Verdoppelung einer Saite von irgend welcher beliebigen Länge gibt ja die tiefere oder Unteroctave des Tones von der einfachen Länge dieser Saite, also hier $\bar{d}$. Wird nun in dieser

---

*) Die Reductionstabelle ist folgende:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.†)	9.††)	10.	11.	12.
deses	*des*	*eses*	*feses*	*fes*	*geses*	*ges*	*asas*		*bb*	*ceses*	*ces*
C	*cis*	*D*	*es*	*E*	*F*	*fis*	*G*	*as*	*A*	*b*	*H*
his	*hisis*	*cisis*	*dis*	*disis*	*eis*	*eisis*	*fisis*	*gis*	*gisis*	*ais*	*aisis*

†) Statt asas wird von manchen unserer alten Tonlehrer wohl richtiger ases geschrieben. —

††) Wie man sieht, so ist im Gefach 9 ein Platz unausgefüllt gelassen. Hätte der Verfasser nach herkömmlicher Benennung ins Gefach 10 bes gesetzt, so konnte er unter 9 beses haben, wodurch er allerdings die Zahl von 2 Versetzungszeichen überschritten, jedoch der Sache keinen Nachtheil zugefügt hätte; denn in Betreff praktischer Verwendbarkeit werden manche andere aufgezählte Tonbezeichnungen, wie z. B. coses, feses, aisis 2c., eben so seltene Erscheinungen sein, wie beses. —

Weise fortgefahren, von der neuen Bruchzahl immer wieder ²/₃ genommen, indem man den Zähler des Bruches mit 2 und den Nenner desselben mit 3 multiplicirt, dann den Zähler verdoppelt wenn er die Hälfte er Zahlgröße des Nenners nicht erreicht, um, wie angedeutet, innerhalb des Octavenraumes zu bleiben, so vird man endlich das Verhältniß: 531441 : 262144 für *c* — *his*, erhalten.

Dasselbe Resultat wird aber auch erzielt, wenn man nach Kretzschmer's „Ideen ꝛc." quartenweise as Tonsystem entstehen läßt, wozu man die gradtheilige Linien-, resp. Saiten-Zerlegung beibehalten kann. 3. B. die Linie *i* — *k* in nachstehender Fig. 4:

Fig. 4. *i* —— *l* —— *m* —— *k*

n Hälften *i* — *l* und *l* — *k* getheilt, läßt bekanntlich Octaven entstehen; die Theilung der Hälften, z. B. — *k* in *l* — *m* und *m* — *k*, um 8 Stufen höher gelegene Octaven. Dagegen erhalten wir aber mit /₄ -Länge, nämlich *i* — *m*, die Quarte, also den Ton $\bar{f}$, im Falle man die Saitenlänge *i* — *k* für $\bar{c}$ nnähme. Weiter fortgesetzt, ³/₄ × ³/₄ = ⁹/₁₆, ꝛc. ꝛc., (bei welcher Berechnung, gegenüber dem obigen Verfahren mit ²/₃, umgekehrt der Nenner mit 2 dividirt werden muß, wenn derselbe die Größe seines Zählers um das Doppelte übersteigt, um auch, wie oben, im Octavenraum zu bleiben), so wird man ebenfalls as oben bezeichnete Verhältniß, jedoch wie natürlich in umgekehrter Form, 262144 : 531441 für $\overline{deses}$ — *c* rhalten.

Die beiden Verhältnisse 531441 : 262144 für *c* — *his* und 262144 : 531441 für $\overline{deses}$ — *c* entsprechen jedoch nicht dem reinen Octavenverhältniß 1 : 2 oder 2 : 1, *c* — $\bar{c}$ oder $\bar{c}$ — *c*, wie dann auch as verminderte Ober- oder Unter-Secundenverhältniß *his* — $\bar{c}$ oder $\overline{deses}$ — $\bar{c}$ gegen das Einklangsverhältniß 1 : 1 um 531441 : 524288 und resp. 524288 : 531441, um das sogenannte pythagorische der ditonische Komma, differirt; daher ist zur Erzielung der reinen Octave, des Einklanges und zur Feststellung gleicher Abstände in der halbtönigen Reihe eine Ausgleichung der deßfallsigen Differenz in 12 leiche Repartitionen erforderlich, was die gleichschwebende Temperatur ergiebt*).

Durch Mittheilung des Vorstehenden, gleichviel in welcher Darstellungsform, hätte der Verfasser freilich, vie auch wir, nichts Neues gebracht; aber sein „Tonsystem", die Lösung der „ersten Aufgabe", hätte gleich on vornherein eine kunstwissenschaftliche Basis gehabt, ein wirkliches Streben nach gründlicher Belehrung nd Ueberzeugung für Kunstwahrheiten erkennen lassen, was man von einem Harmoniesystem, in welchem eine musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirken Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" zu geben versprochen wird mit Recht eansprucheu darf.

Hiermit wollen wir aber die Voranstellung der Erläuterung des Tonsystems und der Temperatur urch die Theilung der Saite, wie auch das weiter unten erwähnte Mitklingen der Beitöne, in einem armoniesystem nicht überschätzen. So wichtig und werthvoll diese Resultate wissenschaftlicher Forschungen uch sind, für den Harmonisten resp. Componisten beginnt seine eigentliche Wirksamkeit erst mit dem Tonystem selbst, und er kann Schönes und Großartiges schaffen lernen, ohne zu wissen, wie und woher man zu iesen 12 wesentlich verschiedenen Tönen gekommen. Hat man aber einmal solche Erläuterungen us der Akustik und Kanonik in die Harmonielehre herbeigezogen, so gäbe man sie auch räcis, klar und verständlich. Jedenfalls würde aber eine Mittheilung gründlicher Entwickelung des onsystems und der Temperatur Jedermann in den Stand setzen, die leeren, nichtssagenden oder gar falschen xplicationen als solche zu erkennen; denn hat man z. B. erkannt, daß der oben im Verhältniß 531441 : 24288 und beziehlich 524288 : 531441 ausgedrückte, wenngleich merkliche, so doch immer kleine Tonunterhied unter die 12 Quinten in gleiche Theile repartirt wird**), so wird man auch die Ueberzeugung gevinnen, daß die Streichinstrumente bei Annahme mathematisch reinster Stimmung ihrer 4 Saiten im Vern mit temperirt gestimmten Instrumenten unmöglich das Gehör verletzen können, wie unnöthigernd wunderlicherweise der Verfasser mit einer besonderen Wichtigkeit hervorhebt, indem er hierzu Bach, aydn, Mozart und Beethoven citirt, welche schon „temperirte Claviere" im Gebrauche gehabt

*) Lernbegierigen empfehlen wir zum Zwecke weiterer Ausbildung in dem beregten Gegenstande nebst den oben bereits erwähnten „Ideen ꝛc." von Kretzschmer auch die Werke von Chladni über Akustik ꝛc., sowie die noch älteren Lehrbücher: „Versuch über die musikalische Temperatur" von Marpurg und „Anleitung zur Temperaturberechnung" von Türk. —

**) „Bei einer Quinte beträgt die Verschiedenheit nur den zwölften Theil des pythagorischen Komma, also 1 : 1,0011 . . . ., also nicht viel über ein Tausendtheilchen ꝛc." Chladni's: „Uebersicht der Schall- und Klanglehre", Seite 102.

hätten, — mit welchem Citat aber dann auch die kurz vorher vom Verfasser gleichsam nur für die Componisten seiner Partei in Anspruch genommene „Enharmonik, eines der wirksamsten Mittel der neueren Tonkunst", gewissermaßen im Widerspruche steht, da ja diese alten Herren in Folge der gewonnenen gleichschwebenden Temperatur auch der Enharmonik sich bedienten, wie weiter unten näher gezeigt werden wird. –

II.

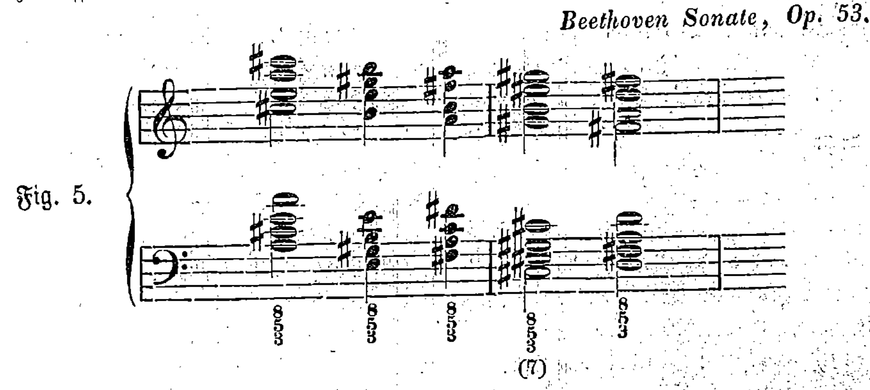
In der Abtheilung: „Consonanzen" ist die Begriffsbestimmung derselben, wie jene der Dissonanzen, von der alten Lehre nicht wesentlich abweichend; denn es ist ja längst erkannt und festgestellt, daß die letzteren (die Dissonanzen) ein Streben nach Weiterführung (Auflösung) erregen, in ihnen das Moment der Bewegung liegt, während die ersteren (die Consonanzen) vorzugsweise das Moment der Ruhe repräsentiren *).

„Alle übrigen Zusammenklänge [— nämlich dem großen und kleinen Dreiklange gegenüber —] aber hat das Ohr von jeher als Dissonanzen aufgefaßt, und deren Anzahl hat sich bis auf die heutige Zeit immer mehr und mehr vermehrt." Hat die alte Lehre die Tonverhältnisse 1 : 1 Einklang, 1 : 2 Octave, 2 : 3 große Quinte, 3 : 4 kleine Quarte, 4 : 5 große Terz, 5 : 6 kleine Terz, 5 : 8 kleine Sexte und 3 : 5 große Sexte, als Consonanzen festgestellt, so ist auch die allerdings größere Anzahl der Dissonanzen, den Consonanzen gegenüber, nach dem ebenfalls, wie oben erörtert, längst festgestellten Tonsystem leicht zu ermitteln, ja genau zu berechnen. Von einer eigentlichen Vermehrung (Erfindung?) von Dissonanzen in neuester Zeit kann daher nicht die Rede sein, sondern etwa nur höchstens davon, welche Dissonanzen bei den Componisten nach der neuesten Musiktheorie, den Anhängern der alten Schule gegenüber, eigenthümlich im Gebrauche wären. In diesem Sinne muß dann auch der folgende Satz aufgefaßt werden: „Unsere weitere Aufgabe wird es also vorzüglich sein, die Berechtigung der bisher noch nicht erklärten Dissonanzen darzuthun und deren natürliche Grenzen festzustellen."

Beziehlich der Bemerkungen des Verfassers über Intervallen-Parallelen heben wir folgende, theils unwahre, theils sich widersprechende Sätze hervor: „So viel verschiedene Gründe man aber auch aufgesucht hat, parallele Quinten als naturwidrig zu erklären, so scheint das Verbot derselben dennoch nur auf Meinung und Vorurtheil, nicht aber auf Naturnothwendigkeit oder haltbaren Verstandesschlüssen zu beruhen. Jahrhunderte hindurch hat das musikalische [sic!] Ohr Wohlgefallen an fortgesetzten Quintenfolgen gefunden, und unsere anerkanntesten praktischen Meister haben sich die Freiheit genommen, Quinten in stufen- oder sprungweiser Folge auftreten zu lassen." Es wird dann flugsweg statt „vieler Beispiele" nur das folgende angegeben:

Beethoven Sonate, Op. 53.

Fig. 5.



Allerdings hat man die Frage, warum die Quintenparallelen dem Ohr auffallend unangenehm erscheinen, bis jetzt noch nicht befriedigend beantwortet, nicht wissenschaftlich genügend begründet**), obgleich man der Sache schon im vorigen Jahrhundert auf den Grund gehen wollte, zu diesem Zwecke sich eine „Societät der musikalischen Wissenschaften" rc. gebildet und auch einen Preis auf die beste Beantwortung ausgesetzt hatte,

*) Der Bezeichnung „Trugfortschreitung" für die von der gewöhnlichen oder normalen Auflösung abweichenden Dissonanzschritte vermögen wir keinen besonderen Werth beizulegen. Weiter unten wird jedoch diese Bezeichnung sogar als ungeeignet, mindestens als eine ungenaue, erkannt werden.

**) Man lese jedoch hierüber die ausgesprochenen Ansichten in M. Hauptmann's: „Die Natur der Harmonik und Metrik", Seite 70; — E. F. Richter's: „Lehrbuch der Harmonie", 1. Auflage, Seite 15, sowie jene in noch älteren Werken: „Elementarbuch der Harmonie" von F. Schneider, zweite Auflage, Seite 106; auch in: „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst" von G. Weber, 3. Auflage, Band IV., Seite 86. —

welcher Preis jedoch keiner der sieben eingegangenen Schriften zuerkannt werden konnte, wie Türk in seiner „Anweisung zum Generalbaßspielen", 4. Auflage, Seite 77, unten angibt. Dagegen ist aber die Behauptung, daß seit Jahrhunderten das „musikalische Ohr Wohlgefallen" an Quintenparallelen gehabt, unwahr. Finden sich auch in den ersten uncultivirten harmonischen Versuchen aus den Zeiten Hucbald's Quintenparallelen im vierstimmigen Vocalsatze vor, so wurden aber solche Fortschreitungen bald von einem geläuterten Geschmacke als grelle, unangenehme Tonfolgen erkannt und vermieden, und sie erscheinen nach und nach in den Tonstücken immer spärlicher und in der Regel auch nur in vielstimmigen Tonwerken, allwo sie durch die Tonmasse, die Gegenbewegung und Durchkreuzung der übrigen Stimmen ꝛc. gedeckt sind. Darauf allein ist z. B. auch Vogler's Ausspruch in seiner Harmonielehre, Seite 63, gestützt, daß er sich nämlich getraue, ein ganzes vollstimmiges Tonstück hindurch, die Bratsche in „reinen [großen] Quinten" gegen die Baßstimme einherschreiten zu lassen; sie werden eben nicht, oder nur höchst schwach gehört! Deßhalb ist denn auch die Schärfe der Quinten in den citirten Beethoven'schen Accordfolgen wegen vorgeführter Tonfülle, springender und Gegen-Bewegung des Partes für die linke Hand, jenem in wechselnden Accordlagen und stufenweise abwärts schreitenden Part der rechten Hand gegenüber, bedeutend gemildert*), sowie wir uns endlich aus demselben Grunde die Quinten- und Mixturen-Register in den Orgeln gefallen lassen müssen, welche Stimmen bei unverhältnißmäßig schwacher Registrirung mit Grundstimmen bekanntlich nicht benutzt werden können. A. André, welcher in §. 18 seiner „Tonsetzkunst — 2. Abtheilung — Contrapunkt" für den theilweisen Gebrauch der Quintenfolgen sich erklärt und entsprechende Beispiele hierzu gegeben hat, versucht die Sache zu regeln, indem er sagt: „Man könnte also für den vier- und mehrstimmigen Satz die Regel annehmen: „daß 2 in grader Bewegung fortrückende Quinten, wenn dabei eine Fortschreitung verschiedenartiger Accorde, oder bei gleichen Accorden eine verschiedenartige Zusammenstellung und verschiedenartige Fortschreitung ihrer Intervalle, Statt findet, auch nicht als fehlerhaft zu betrachten sind."

Wären die Quintenparallelen als Mittel zu schönen Tongestaltungen unbedingt zu empfehlen, an denen wir Wohlgefallen empfänden, so müßte man sie auch für sich allein, also im zweistimmigen Satze unbedenklich gebrauchen können; aber welches musikalisch cultivirte Gehör kann gleiches Wohlgefallen an den Intervallenfolgen unter *i* in Fig. 6 empfinden, wie an jenen unter *k* und *l*?

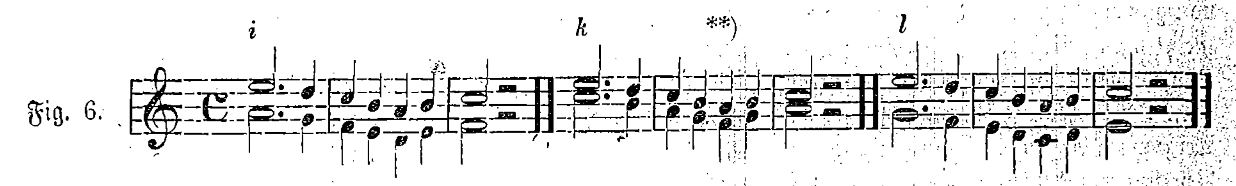


Fig. 6.

Können die Quintenparallelen aber nicht in ihrer unverhüllten Gestalt künstlerisch verwendet werden, und sind sie in den Tonwerken — gleichviel ob mit Absicht oder aus Versehen von den Componisten eingeführt — nur dann ausnahmsweise zu gestatten, resp. zu dulden, wenn ihre unangenehme Eigenthümlichkeit nicht, oder nur fast unmerklich empfunden wird, so muß auch die Kunstschule den freien Gebrauch derselben versagen. Unsern Beifall können wir den Quintenparallelen nicht schenken, obgleich wir ein Tonwerk, in welchem sie vorkommen, eben so wenig verdammen, oder den Werth desselben hiernach taxiren, als ein sonst gelungenes Gedicht mit hier und da hinkenden Versen oder falschem Reim. Dagegen beneiden wir aber Niemand um sein Gehör und seinen musikalischen Kunstsinn, wenn er sich bei Anhörung von Quintenparallelen amusirt. —

Gleich dem Mitgliede einer gesetzgebenden Versammlung vom reinsten Wasser, als habe man durch das vorgeführte Beispiel aus Beethoven's Sonate die unbestrittene Motivirung vorgelegt, wird nun vom Verfasser über das musikalische Feudalgesetz beziehlich der Quintenparallelen der Stab gebrochen und auf eine radicale Beseitigung dieses mißcreditirten Gesetzes angetragen: „Die neuere musikalische Grammatik kann also ohne Bedenken jenes Verbot paralleler Quinten aufheben, um so mehr, als sich dasselbe niemals [sic!] auf deren Umkehrung, auf Parallelen von Quarten, welche doch ganz dieselbe harmonische Bedeutung haben, ausgedehnt hat."

Wohl bekomm's! —

Was jedoch die Zusätze zur näheren vermeintlichen Begründung für das Aufheben des Quintenparallelen-Verbotes betrifft, so befindet sich der Verfasser in einem doppelten Irrthume. Denn erstens haben

---

*) Man spiele einmal die Accorde der Partie für die linke Hand allein! —

**) Ueber Parallelen großer Terzen, wie man sie in der Fortschreitung der 3 letzten Noten im zweiten Takte bei *k* (Fig. 6) findet, welche dem Gehöre einigermaßen auffallend erscheinen, werden weiter unten noch einige Worte folgen. —

die Quintenparallelen eben durch die Umkehrung eine andere Stellung in den Harmonieen, als die Quartenparallelen, daher auch eine geänderte Bedeutung, wenngleich die letzteren Parallelen an und für sich ebenfalls widrige Fortschreitungen sind, und zweitens werden in allen kunstvernünftig geordneten Lehrbüchern der musikalischen Harmonie zu allen Zeiten bis auf unsere Tage*) die Quartenparallelen nur bedingweise erlaubt. Dieselben können nach der alten Lehre bekanntlich schon im dreistimmigen Satze verwendet werden, wenn sie durch Beifügung einer Terz, oberhalb, besser jedoch unterhalb, gedeckt werden. Siehe Fig. 7 *i* und *k*:
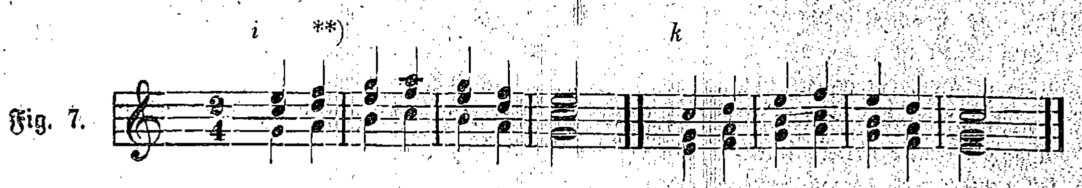


Fig. 7.

Nachdem nun die Aufhebung des Quintenverbotes verkündet ist, sagt der Verfasser am Schlusse dieser Abhandlung und im großen Widerspruche mit dieser Aufhebung: „Dem Schüler aber wird der verständige Lehrer eine unschöne Quintenfolge ebensowohl wie eine geschmacklose Terzen- oder Sextenfolge verbessern.“ Somit gibt es — obgleich das „musikalische Ohr“ an den „fortgesetzten Quintenfolgen“ seit „Jahrhunderten Wohlgefallen“ gehabt — dennoch „unschöne Quintenfolgen“?! Das ist eine seltsame Logik! Nach diesem Zugeständniß gehören aber auch gerade die Regeln zum Zwecke künstlerischen Gebrauches der Quintenparallelen insbesondere für den Schüler in die musikalische und zwar verständig geschriebene Grammatik; denn der durchgeschulte Meister bedarf ja für seine Kunstschöpfungen — in denen er weder künstlerisch Unschönes, noch weniger Sinnloses bringen wird (menschliche Versehen abgerechnet) — die grammatikalischen Regeln nicht mehr.

Die Terzen- und Sextenparallelen können mit jenen der Quinten und Quarten durchaus in keine gleiche Kategorie gebracht werden. Insbesondere wüßten wir nichts Bedenkliches gegen den Gebrauch der Sextenparallelen zu erheben, wenn man sich nicht gerade einer unmäßigen Verwendung derselben bediente, was allerdings Monotonie erregen könnte, daher reizlos und ermüdend wäre. Aber auch selbst die Parallelen von großen Terzen, wenn sie in ganzen Tonstufen aufeinander folgen und das bekannte „Mi contra Fa“, den vermeintlichen „diabolus in Musica“ zur Erscheinung bringen, welcher Fall innerhalb der Durleiter von der 4. zur 5. Stufe eintritt, erregen die unangenehme Empfindung in dem Grade nicht, wie die Quintenparallelen, wovon man sich in Fig. 6 überzeugt haben wird. Nur warnt manches ältere Lehrbuch vor der Anwendung ganzstufiger Terzenparallelen im zweistimmigen Vocalsatze und bei langsamem Tempo. Im mehrstimmigen Satze, allwo dieselben unbedenklich in den Compositionen unserer größten Tonmeister, Bach und Mozart, ganzstufig und chromatisch vorkommen, werden selbst die feurigsten Quintenjäger sie nicht beanstanden, während die Folgen von Quintenparallelen an den meisten solcher Stellen als widerliche Fortschreitungen empfunden werden würden. —

III.

Zur Begründung der Tonarten und Tonleitern sagt der Verfasser: „In der Unter- und Oberquinte wird der Hauptton, die Tonica, seine nächsten Verwandten, seine Dominanten erkennen:

F — C — G

und die auf diesen Tönen ruhenden Dreiklänge werden eben so die natürlichen Nebenaccorde des tonischen oder Hauptaccordes bilden:

Fig. 8. *F a C e G h D*

Ein auf solche Weise zum Hauptaccorde erhobener Dreiklang bildet nun mit seinen beiden Dominantaccorden das System der Tonart.“

---

*) Siehe z. B. E. F. Richter's Lehrbuch der Harmonie“, 1. Auflage, Seite 112 und 114.

**) Da die Quartenfolgen in den Accordlagen bei *i* dem musikalisch gebildeten Gehöre nicht befriedigend genug erscheinen, so werden sie im dreistimmigen Satze möglichst vermieden, dagegen im vier- und noch mehrstimmigen Satze angewendet. —

Daß den Tonstücken ein Accord, großer oder kleiner Dreiklang, zu Grunde liegt, welcher als der wichtigste erscheint, auf den sich alle übrigen Harmonieen beziehen, sowie, daß dieser tonische Dreiklang, wie er genannt wird, mit den Dreiklängen seiner Ober- und Unterquinte (Dominanten) die Tonart repräsentirt und aus den Bestandtheilen dieser drei Accorde die Tonleiter construirt wird, ist längst bekannt; denn es sprechen hiervon schon viele ältere Tonlehrer, wie z. B. unter andern H. Chr. Koch, — ausführlicher aber G. Weber in seiner „Tonsetzkunst". Neu ist also des Verfassers Erklärung ihrem wesentlichen Inhalte nach nicht, und selbst die wohl noch nicht allgemein bekannte Bezeichnung in vorstehender Fig. 8 ist keine Erfindung von ihm, sondern aus M. Hauptmann's: „Die Natur der Harmonik rc.", jedoch ohne Quellenangabe entnommen. Aber wie es scheint, so hat Weitzmann jenen Tongelehrten nicht durchweg richtig verstanden*). Es enthält wohl das neue Harmoniesystem genau dieselbe Durtonleiter, wie die von Hauptmann und von andern occidentalen musikalischen Menschensöhne aufgestellte; dagegen findet man aber alldorten noch eine Tonleiter aus einer „weicheren Durtonart" entwickelt: *C d e f g as h c*, die der „Moll-Durtonleiter" Hauptmann's: ***C D e F G A h C — C B as G F e D C***, wie man nach Vergleichung derselben deutlich ersieht, nicht entspricht. Auch nimmt Weitzmann für das Molltonart-System zwei verschiedene Oberdominantendreiklänge, einen kleinen und einen großen an, construirt aber nicht die bekannte ältere Molltonleiter mit erhöheter Sexte und Septime bei steigender und mit erniedrigter Septime und Sexte bei fallender Richtung, wie sie auch Hauptmann hat, sondern er bringt zwei verschiedene Leitern und zwar beide nur in fallender Richtung und in sonderbarer Folge von der Dominante zu deren Octave: 1) *e d c h a g f e* und 2) *e d c h a gis f e* als A-Molltonleitern. — Da nun der Verfasser ausdrücklich sagt: „. . . wenn die melodische Durtonleiter mit dem Grundton des Hauptdreiklanges beginnt und stufenweise hinaufsteigend mit einem Halbtone in die Octave desselben leitet rc. . . . ., so beginnt die melodische Molltonleiter mit der Quinte des Hauptdreiklanges und steigt stufenweise in denselben Intervallen herab . . . .", und da er ferner die Dur- und seine „weichere Durtonleiter" nur in steigender, die beiden Molltonleitern aber nur in fallender Richtung hinstellt, so möchte man fast annehmen, die beiden Durtonleitern sollten nur in steigender und die beiden Molltonleitern nur in fallender Richtung melodisch verwendbar sein. Ja erwägt man, daß der Verfasser beziehlich des in seiner „weicheren Durtonleiter" zum Vorschein gekommenen übermäßigen Secundenschrittes, den er conform der alten Lehre auch nicht in allen Fällen unbedingt passiren läßt, fünf Beispiele gibt, in welchen dieser Schritt, *as h*, nur in steigender Folge erscheint (— für die Tonfolge *gis f* in seiner Molltonleiter Nr. 2 hat der Verfasser kein Beispiel gegeben —), so ist man zu jener Annahme noch mehr berechtigt. — Insbesondere ist die vom Verfasser als A-Molltonleiter Nr. 1 aufgestellte Tonfolge keine neue Erfindung; denn die Entstehung und der erste Gebrauch dieser Leiter ist uralt, und die Physionomie derselben orientalischen Gepräges. Es ist nämlich dieselbe, entweder die authentisch-phrygische, oder die plagalisch-äolische (Hypo-äolische) Leiter, der man aber auch aufwärts fortzuschreiten gestattete**).

Konnte nun auch kein Kunstgenosse aus der alten Schule, welcher in das Wesen der Harmonieen gründlich eingedrungen, trotz der vielversprechenden pomphaften Ankündigung: „. . . . musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik", und wiederum: „die Gesetze rc. noch nicht erklärter Zusammenklänge und Accordfolgen zu ergründen rc.", — aus der Fassung gebracht und in den Traum einer glanzreichen musikalischen Morgenröthe eingelullt werden, so dürfte aber jetzt nach genommener Einsicht der Weitzmann'schen Tonartensysteme auch mancher noch im

---

*) In dem höchst interessanten Werke Hauptmann's ist freilich Manches nicht gemeinverständlich genug dargestellt, weßhalb auch wir den Verfasser an sein Versprechen, einen Nachtrag mit erläuternden Beispielen erscheinen lassen zu wollen, dringend mahnen möchten; — andererseits sollte man aber auch wieder voraussetzen, ein neues „Harmoniesystem" würde nichts bringen, am allerwenigsten Erborgtes, worüber der Aufsteller desselben selbst noch nicht mit sich im Klaren wäre. —

**) Man sehe hierüber die betreffenden Abhandlungen in älteren Lehrbüchern, z. B. Fink's „Musikalische Grammatik", 30. Kap.; André's „Lehrbuch der Tonsetzkunst", 1. Band, 19. Kap.; „Kompositionslehre" von Marx, 1. Band, 2. Buch, 2. Abtheilung; „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst" von G. Weber†), Band IV., Anhang Seite 150 (3. Auflage.) —

†) Unseres Wissens war es dieser in mehrfacher Beziehung thatsächliche Reformator in unserer Musiktheorie (— womit wir jedoch keineswegs alle seine aufgestellten Lehrsätze vertheidigen und seinen ausgesprochenen Ansichten blindlings huldigen wollen —), der schon im Jahre 1811 in den „Heidelberger Jahrbücher" und später in seinem vorbezeichneten Werke eine auf- und absteigend gleichförmige Molltonleiter als Grundlage zur Bildung sämmtlicher leitereigenen Harmonieen aufstellte. Er bezeichnete dieselbe mit „wesentlicher" Form zum Unterschiede von der „herkömmlichen", wie er die ältere Form nannte; Fink scheidet die beiden Formen durch „harmonische" und „melodische" Ordnung, jedoch uneigentlich und nicht genügend begründet, da die Töne beider Formen stufen- und sprungweise melodisch, und ebenso — mit Ausnahme jener der erhöheten 6. und erniedrigten 7. Stufe in der herkömmlichen Form — auch harmonisch zu leitereigenen Grundaccorden, verwendet werden; Marx nennt sie „systematische" und beziehlich „historische" Form. —

Schwanken gewesener Musiker alten Schlages, ob nicht dennoch ein Einführen in unbekannte musikalische Gefilde und Fluren möglich, vollkommen enttäuscht sein, da er ja augenfällig in den aufgestellten Leitern — abgesehen von der noch vorenthaltenen näheren Anweisung für den melodischen Verbrauch derselben — die Möglichkeit einer ihm fremden Accordgestaltung nach naturgemäßer Bildungsweise nicht erkennen kann. Ja nicht einmal der Erhöhung der 4. Leiterstufe in Moll wird in der Aufstellung dieser Tonartensysteme und Leitern gedacht, wie in manchen älteren Lehrbüchern (Vogler, Portmann und andere), um die Accorde mit übermäßiger Sexte, wenn auch nicht als vollberechtigte Bürger, so doch als sehr willkommene Beisaßen oder Permissionisten in die musikalische Harmonie-Gemeinde aufzunehmen.

Doch urtheilen wir nicht zu voreilig?

„Wie aber die weichere Durtonart hier den chromatischen Ton *as* benutzte, so kann eine jede Tonart außer ihren Stammtönen noch alle übrigen Töne unseres Tonsystems als chromatische Nebentöne in Anwendung bringen, um damit bald ihre Melodieen auszuschmücken, bald ihren Harmonieen ein reicheres Colorit zu geben."

Als Durchgänge, Wechselnoten 2c. werden nach der alten Schule auch schon lange her die chromatischen — oder wie wir beziehlich zu irgend einer Tonart sprechen — leiterfremden Töne benutzt, in Folge dessen dann nicht nur melodische Verzierungen, sondern auch nicht selten chromatische Accorde entstehen. Wird aber ein Ton als wesentlicher Bestandtheil in eine Tonart und deren Tonleiter eingereiht, wie oben der Ton *as* in die „weichere Durtonleiter" der 6. Stufe von *C*, dann würde dieser Ton auch in seine Gerechtsame als selbstständiges Glied der verschiedenen Grundharmonieen eintreten, und es müßte derselbe z. B. in dieser, der *C*-Durleiter, als Bestandtheil der Grunddreiklänge von *d* - *f* - *as* —, *f* - *as* - *c* — und *as* - *c* - *e*, der Vierklänge 2c. vorerst nicht zu gedenken, angesehen werden und nicht bloß für den melodischen Schmuck und des harmonischen Colorits da sein. Räumt nun der Verfasser „allen übrigen Tönen unseres Tonsystems" gleiches Recht ein, wie hier dem Tone *as*, so müßte dann auch jeder dieser Töne, je nach seiner Stellung in der Tonreihe, ebenfalls als selbstständiges Glied verschiedener Grundharmonieen seine Berechtigung haben. Daß eine solche Theorie in's Bodenlose führte, ist leicht ersichtlich. Nach solchen Principien wäre es aber dann auch unnöthig gewesen, sich mit den verschiedenen Tonartensystemen zu befassen und daraus wieder eben so viele verschiedene siebentönige Tonleitern zu deduciren; viel einfacher, neu und gewiß auch genial wäre es, ein für allemal die zwölftönige chromatische Tonreihe, oder auch die enharmonische mit ihren 17 Noten, oder gar endlich das ganze Regiment der oben für's „Tonsystem" aufgestellten Fünfunddreißig, so eine wahrhaftige Universaltonleiter, als Grundlage leitereigener Accorde und „mächtig hervortretender", melodischer und harmonischer Tongebilde ganz uneingeschränkt zur Verfügung zu stellen!! —

In Betreff einiger abweichenden Benennungen bemerken wir, daß, wenngleich der tonische Dreiklang als der wichtigste in der Accordfamilie erscheint, so sind doch die Dominantharmonieen (Drei- und Vierklang der V. und Dreiklang der IV. Stufe) zur Mitbestimmung der Tonart im hohen Grade bedeutungsvoll, weßhalb die alten Tonlehrer auch diese Harmonieen zu den Hauptaccorden und nicht zu der Kategorie der übrigen, der Nebenaccorde, wie Weitzmann, zählen. Die Harmonieen I, IV, V und V^7 in Dur und I, IV V und V^7 in Moll sind dann durch ihre besondere Benennungen von einander unterschieden. Noch weniger ist die abweichende Benennung: „Stammtöne" für unsere leitereigene oder leitertreue Töne und „Nebentöne" für leiterfremde zu billigen, da Stammtöne und Nebentöne in unserer alten Terminologie in anderer Bedeutung aufgenommen sind, daher diese Abänderung Begriffsverwechslungen zur Folge haben könnte. —

IV.

Nach Aufstellung des Tonsystems, der Tonartensysteme und der verschiedenen Tonleitern sollte man doch wohl erwarten dürfen, in einem Harmoniesystem müßten jetzt unmittelbar und als eine der wichtigsten Abtheilungen desselben die den verschiedenen Tonarten und Leitern entsprechenden Accorde, in zweckmäßiger Ordnung aufgestellt, gebracht werden. Ja der Verfasser eines neuen Harmoniesystems, welcher die „Begründung der noch nicht erklärten Zusammenklänge" sich zur Hauptaufgabe gestellt, hätte um so eifriger die erste beste Gelegenheit ergreifen sollen, mit seinen neuen Accorden hervorzutreten. Wir haben freilich oben in der Abtheilung III schon darauf hingedeutet, daß nach „naturgemäßer Bildungsweise" trotz der vermehrten Tonarten und Leitern keine den alten Musikern fremd erscheinende Grundharmonie zum Vorschein kommen

werde*). Aber wäre es nicht denkbar, daß der Verfasser für seine noch unerklärten Accorde auch eine neue, ganz eigenthümliche Maxime für die Bildung derselben besitze? Oder konnte er nicht, auch selbst bei Annahme, nach herkömmlicher Art seine Harmonieen zu bilden, doch in einem oder dem andern Tongeschlechte mehr oder weniger leitereigenen Accorde aufstellen wollen, als dieser oder jener unserer alten Tonlehrer?**) Und wie steht es insbesondere um die Harmoniebildung in den durch Hauptmann's Buch veranlaßten, aber von Weitzmann abweichend gebrachten neuen Leitern? Diese und noch andere hierher gehörigen Fragen bleiben im neuen Harmoniesystem völlig unbeantwortet. Noch mehr! Der Verfasser gibt über Entstehung
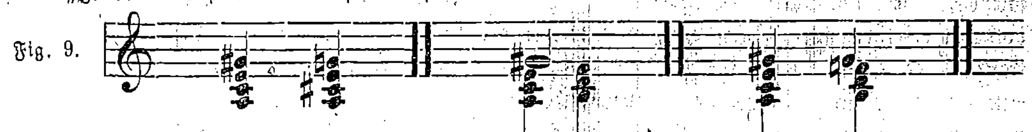
---

*) Unter „naturgemäßer Bildungsweise" verstehen wir die terzenweise Verbindung oder Uebereinanderstellung der leitereigenen Töne zu Grundaccorden, Drei-, Vier-, Fünf-, Sechs- und Siebenklänge, weil hierzu das natürliche Mitklingen der akustischen Beitöne, worüber weiter unten in einer Anmerkung nähere Mittheilung folgt, den Impuls gegeben. Nach diesem Princip haben schon Rameau im Jahre 1722 und später, wie Fink meint unabhängig von Rameau, Portmann in seinen: „Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen 2c.", Darmstadt 1798; und in seinem: „Lehrbuch der Harmonie" 2c., Darmstadt 1799, neue Auflage, ihre Grundaccorde gebildet, welche Maxime die nachfolgenden Harmonisten im Wesentlichen beibehielten, wenn auch nicht alle Autoren diese Bildungsweise bis zum Terzdecimenaccord erschöpften, manche schon theilweise die Nonenaccorde anders entstehen ließen. —
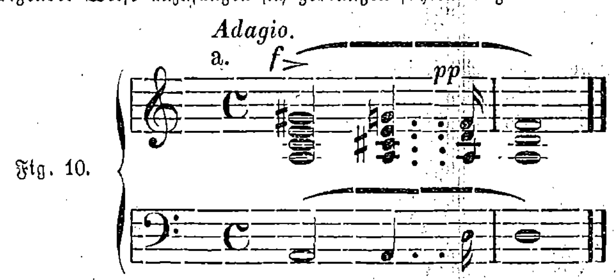
**) So hat z. B. G. Weber weder einen Drei-, noch einen Vierklang auf der dritten, sowie keine Vierklänge auf der ersten und siebenten Stufe der Molltonleiter als Grundharmonieen angenommen, weßhalb er denn auch nur 6 leitereigene Dreiklänge und 4 solche Vierklänge in dieser Leiter aufzählt und daher die auf jenen Stufen in Tonstücken dennoch vorkommenden Harmonieen auf andere Weise erklärt, während er in der Durtonleiter von jeder der beiden Gattungen sieben Harmonieen als Grundaccorde residiren läßt. — A. André stellt nach älteren Vorgängern in Folge doppelter Tonbesetzung der 6. und 7. Stufe der Molltonleiter dreizehn Dreiklänge und sechszehn Vierklänge auf †). — Neuere Tonlehrer halten sich strenger an der wesentlichen Form der Molltonleiter für die Bildung leitereigener Harmonieen, so daß z. B. E. F. Richter auf jeder Stufe einen Dreiklang und eben so auch einen Vierklang annimmt, nur mit Ausnahme der ersten Stufe, allwo er keinen Vierklang als Grundharmonie gelten läßt, diese Ausnahme aber auch kunstverständig motivirt, weil wegen des fallenden übermäßigen Secundenschrittes die Septime keine den Grundseptimen analoge Lösung in der Leiter haben kann ††).

†) Sämmtliche Harmonieen, in denen die erhöhete Sexte oder die erniedrigte Septime einer Molltonleiter als accordliche Bestandtheile (nicht als Durchgänge 2c.) auftreten, erregen das Gefühl einer Ausweichung in eine Nebentonart, — es sind deßhalb Fremdlinge.
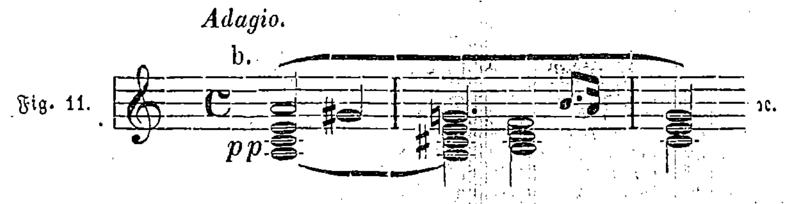
††) J. C. Lobe in seinen „Aphorismen" als weiterer Anhang zu seinem: „Lehrbuch der musikalischen Komposition", 1. Auflage, Seite 431, bringt und sagt über den Vierklang der ersten Mollstufe Folgendes:
„Z. B. der Septaccord der ersten Stufe in Moll:

Fig. 9.


„Wer kann wissen, ob nicht ein künftiger Tondichter eine dieser Harmoniefolgen selbst ohne Vorbereitung angeschlagen, für irgend einen besonderen Ausdruckszweck, zu irgend einer herben, bitter in das Gemüth schneidenden Gefühlsnuance wirkungsvoll zu benutzen weiß. Ob nicht einer, eine Periode oder gar ein Stück in folgender Weise anzufangen sich gedrungen fühlen mag?

Fig. 10.


Oder gemildert durch einen vorhergehenden Accord so:

Fig. 11.


Freilich wird man das Gis bei b für eine Durchgangsnote erklären wollen, aber ich sehe die Nothwendigkeit davon nicht ein, da man dieselbe Harmonie bei a als selbstständigen Accord gelten lassen muß."

Ein sehr kühner Griff, mit einer solchen Harmonie ein Tonstück beginnen zu lassen! Daß ein Zusammenklang der fraglichen Art, wird er kunstgemäß eingeführt, d. h. seine Septime vorbereitet:

und Bildung der Intervalle und Dreiklänge, wie über Accorde überhaupt, **gar keine Erklärung**. Wenn nun der Harmonieschüler nach solchem mangelhaft abgefaßten Lehrsystem z. B. *Cis*=Dreiklänge bringt, wie bei *i*, *k*, *l* und *m*, Fig. 13.:

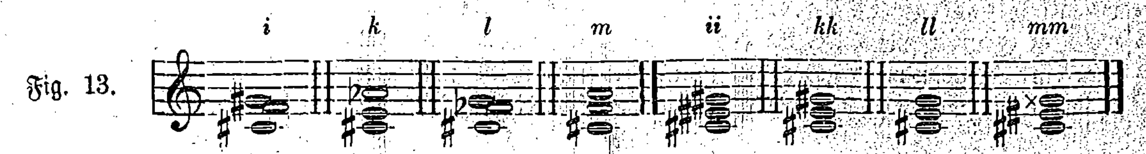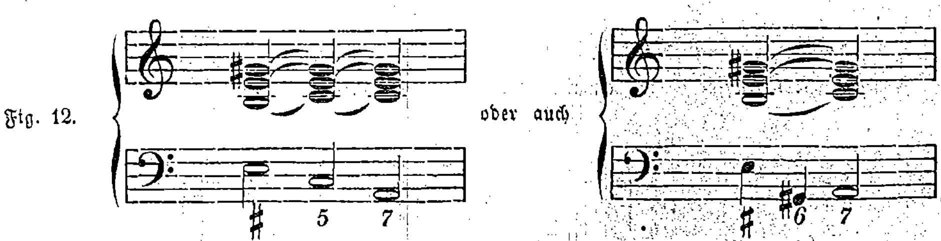


Fig. 13.

die er der Reihe nach gleich hält einem **großen**, *ii*, **kleinen**, *kk*, **verminderten**, *ll*, und **übermäßigen**, *mm*, Dreiklang, so darf man sich darüber nicht verwundern, und zwar nicht allein in Folge der etwaigen Realisirung unseres oben durch des Verfassers Erklärungsweise veranlaßten Vorschlags einer Universaltonleiter für die breiteste harmonische Grundlage, sondern vielmehr, wie bereits schon angedeutet, weil in dem „Harmoniesystem" nicht angegeben wird, **wie** Dreiklänge entstehen, dieselben gebildet werden. Es werden zwar gelegentlich einzelne Intervalle und Dreiklänge, namentlich jene der *C*=Durtonart benannt, auch mit Buchstaben bezeichnet und in Noten dargestellt, die Generalbaßsignaturen benutzt ꝛc., aber nirgends findet man die Angabe eines Princips oder einer Bildungsmaxime zur Gestaltung der Tonverhältnisse und Harmonieen, dieser naturgemäßen Sprößlinge der aus den Tonartensystemen entwickelten Leitern, was in einem Harmoniesystem weniger vermißt werden kann, als z. B. die Herbeiziehung von Regeln über den Gebrauch des übermäßigen Secundenschrittes an ungeeigneter Stelle, welche Regeln mehr in die Abhandlung von der Stimmführung zu verweisen sind. Der Verfasser zeigt also auch hier, wie oben bei der Darstellung des Tonsystems und der Temperatur Mangel an Gründlichkeit, durchdachtem Plan und logischer Ordnungsfolge, so daß im Vergleich mit älteren, besseren Werken sein Harmoniesystem mit den leichtfertig entworfenen theoretischen Abhandlungen in sogenannten „Schulen" (Methoden) zur Erlernung des Spiels irgend eines musikalischen Instrumentes auf gleichem Niveau steht.
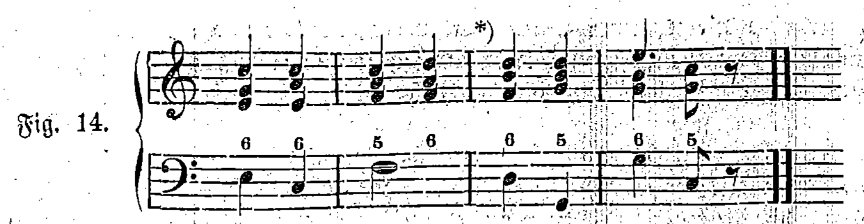
So fährt nun Weitzmann unter der Abhandlung: „Dreiklangs=Folgen" weiter fort, auf mehr als 4 Seiten die bekannten, auf Gemeinschaftlichkeit gleicher Töne gestützten Regeln und eine Menge Beispiele von Harmonieenschritten leitereigener Dreiklänge, aber dem Anscheine nach wie etwas Neues, zu bringen. Dabei wird dann von Grundlage, Sexten= und Quartsextenaccorden gesprochen, die Abstämmung der letzteren jedoch, ebenfalls nicht erklärt; man muß daher das Erkennen dieser Accordformen, so weit es eben reicht, aus den gegebenen Notenbeispielen sich abstrahiren, oder wie schon vorher manches Andere, aus älteren Lehrbüchern sich aneignen, während der Verfasser sich auch hierbei mit manchem Minderwichtigen befaßt und breit macht, was viel eher selbstverständlich gewesen wäre; z. B.: „Zwei aufeinander folgende Dreiklänge haben entweder alle drei, zwei, einen oder keinen Ton miteinander gemeinschaftlich" — und dann wieder: „Alle diejenigen Dreiklänge, deren Grundbässe im Verhältnisse einer Secunde zu einander stehen, sind, da sie **keinen** Ton miteinander gemeinschaftlich haben, unverbunden." — Ferner stehen sämmtliche 17 Notenbeispiele in *C*=Dur, und der Lernende erfährt daher nicht, ob solche Accordverbindungen auch in den Molltonarten — des Verfassers „weichere Durtonart" nicht zu gedenken — stattfinden dürfen. Käme jedoch ein Schüler von selbst darauf, die gegebenen Beispiele in Dur nach Moll zu übertragen, so blieb er aber nicht selten rathlos, da theilweise eine analoge Verwendung der Accorde Abänderungen erheischen.
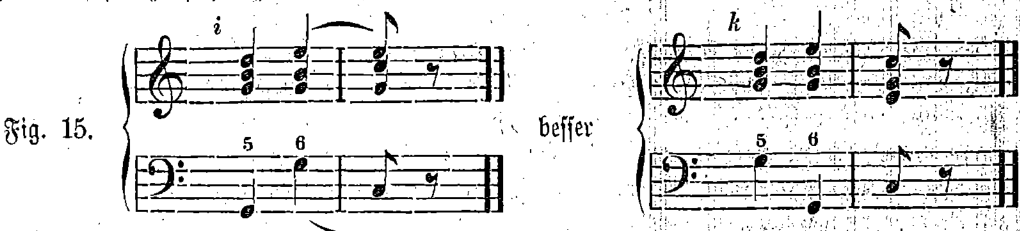


Beziehlich des nachstehenden Beispiels, des sechsten unter den „Dreiklangs=Folgen", sagt der Verfasser:



nach einer oder der anderen der oben bei a oder b angedeuteten Weiterführungen benutzt werden kann, wird kein Kunstverständiger leugnen wollen. Aber diese Weiterführungen **sind keine leitereigene Auflösungen einer Grundseptime.** Wir müssen gestehen, daß uns diese Stelle in dem; sonst so viel Wahres enthaltenen Buche unangenehm berührte, mehr aber noch, daß man die „Nothwendigkeit" einer kunstvernünftigeren Erklärung nicht einsehen will. —



„Ein bestimmter Schlußfall aber wird durch terzverwandte Dreiklänge nicht herbeigeführt, selbst wenn, wie hier, der Baß einen Quintenschritt nimmt." — Zur Erläuterung dieser Behauptung ist das vorgebrachte Beispiel kein gut gewähltes; denn der eigentliche Grund der Unbefriedigung des Schlusses — gerade weil „der Baß einen Quintenschritt nimmt", und zwar von der Dominante zur Tonica — liegt nur in der für eine Cadenz falschen Stellung des Finalaccordes, welcher letztere auf gewichtigem Taktttheil zu stehen hat. Versetzt man die 3 letzten Accorde:



so wird die Schlußbildung brauchbar; die bei *k* ist häufig verwendet. Freilich ist dann der vorletzte Accord auch nur seiner äußeren Form nach ein vom Dreiklang der dritten Durleiterstufe abgeleiteter Sextenaccord, nach seiner Beziehung zu der vorhergehenden, mehr aber noch zu der folgenden Harmonie ein Dominantenaccord mit einer Anticipation, dem Tone $\bar{\bar{e}}$. Ein Fall der zur Vorsicht mahnt, sich nicht durch äußeren Schein in die Irre führen zu lassen und darauf hin falsche Argumentationen zu bringen.

Nach dem was wir oben unter Abtheilung II über den Widerspruch des Verfassers in Betreff der Quintenparallelen mitgetheilt, wird auch Niemand sich mehr über die nachstehenden Sätze verwundern: „. . . . ., wobei noch zu bemerken ist, daß bei verbundenen Dreiklängen verdeckte „Octaven und Quinten im strengsten Style **) erlaubt sind", — und später wieder: „Die verdeckten Octaven und Quinten sind auch hier, bei natürlichster Stimmenführung, sobald der Quintenschritt des Grundbasses zum Quartenschritte umgekehrt wird, unvermeidlich, und eben deßhalb „erlaubt"; doch ist auch hier eine jede andere zweckdienliche Stimmenführung anzuwenden;" — somit Alles aufzubieten, um die Quintenparallelen, die „Jahrhunderte" lang mit „Wohlgefallen" gehört wurden, zu vermeiden? — und endlich: „Auch bei dieser Accordfolge kann sowohl der Grundton als die Terze zur Basis benutzt werden, wobei jedoch zu bemerken ist, daß bei Folgen unverbundener Dreiklänge die verdeckten Quinten, besonders beim stufenweisen Steigen des Grundbasses, eben so wenig wohlklingend als die offenbaren Quinten und deßhalb zu vermeiden sind." — Also selbst die verdeckten Quintenparallelen beanstandet jetzt der Verfasser! — — —

V.

Gleichsam als vermuthe Weitzmann selbst, die Leser möchten in den vorhergehenden Abhandlungen seines Harmoniesystems Lücken entdeckt haben, beginnt er unter der Ueberschrift: „Verwandtschaft der Accorde und der Tonarten":

„Die bisher betrachteten consonirenden Accorde und deren natürlichste Fortschreitungen gehören der classischen sowohl wie der romantischen Tonkunst, der Vocal- und der Instrumentalmusik an; unserer Aufgabe gemäß hatten wir deßhalb nicht nöthig, eine ausführliche Begründung der dahin gehörenden Gesetze zu geben." — Es ist nicht abzusehen, was der Verfasser hier unter „Gesetze" versteht. Meint er damit etwa

*) Auch dieses Beispiel läßt sich ohne Abänderung nicht geradezu in die Molltonart, wesentliche Form, transponiren, weil sich vom 4. zum 5. Accord ein übermäßiger Secundenschritt im Alt ergäbe, — und es ist hiermit auch unsere obige Rüge wegen Ausschluß der Beispiele in den Molltonarten abermal gerechtfertigt. —

**) Worin besteht des Verfassers und seiner Partei Unterschied zwischen strengem und freiem Styl? —

eine Begründung der Accorde aus dem Mitklingen der Aliquottöne (Beitöne) *)? Eine solche Mittheilung hätte man in seinem Harmoniesystem gewiß eben so wenig für überflüssig gehalten, als seine, freilich nur sehr mangelhafte Versuche zur Entwickelung des Tonsystems, der Consonanzen, der Tonarten ꝛc. — lauter Gegenstände, die auch schon längst bekannt waren, somit der „classischen Musik" angehören. Jedoch konnte man diese Begründung, nebst den vorher gebrachten gleichfalls allgemein bekannten und in älteren Lehrbüchern gründlicher abgefaßten Mittheilungen auch umgehen; man hätte aber dann einfach in wenigen Worten sagen sollen, die Kenntniß von dem Tonsystem, der Temperatur, den Intervallen, den Consonanzen ꝛc. wird in dem Harmoniesystem vorausgesetzt. Von der Aufstellung der leitereigenen Accorde, namentlich für die Molltonart, konnte jedoch der Verfasser nicht entbunden bleiben, weil eben, wie schon oben in Abtheilung IV nachgewiesen, die Tonlehrer hierin nicht übereinstimmen und es sich bereits bei den „Dreiklangs-Folgen" ergeben hat und auch noch in der Folge zeigen wird, daß dieses Versäumniß dem Leser Manches im Harmoniesystem unklar und unbestimmt läßt.

Mit einer gewissen Betonung und Wichtigmacherei läßt sich der Verfasser hierauf weiter aus:

„Jetzt aber schreiten wir zur Beantwortung der Frage: Mit welchem Rechte läßt die neuere Tonkunst zuweilen Accorde auf einander folgen, die nicht einer und derselben Tonart, sondern oft den von einander entferntesten Tonarten angehören?"

Da man hiernach zu urtheilen auf diese Untersuchung einen bedeutungsvollen Werth zu legen scheint, als sei mit dem Resultat aus derselben zum großen Theile die gestellte hohe Mission erfüllt, das noch Unerklärte geklärt oder mindestens doch hierzu der Weg gut planirt, so wollen wir diese Untersuchung möglichst vollständig bringen und daher den Verfasser, so weit hierzu nöthig, selbst reden lassen:

„Die Verwandtschaft der Tonarten nach Graden ist diejenige, wo die größte Aehnlichkeit derselben in ihren Stammtönen als maßgebend betrachtet wird. So ist die *C*-dur- von der *G*-dur-Tonart um einen Grad entfernt, weil in beiden der Unterschied derselben nur in einem Tone besteht. Eben so verhält sich die *C*-dur- zur *F*-dur-Tonart, ferner die *A*-moll- zur *E*-moll- und zur *D*-moll-Tonart, während die gleiche Stammtöne zeigenden Paralleltonarten, wie *C*-dur und *A*-moll, als das männliche und weibliche Princip eines und desselben Verwandtschaftsgrades [?] angesehen werden. Lassen wir demnach den Hauptton einer Dur- oder einer Molltonart um eine Quinte steigen, so gelangen wir zu dem Haupttone einer in Beziehung auf die erstere um einen Grad erhöhten Tonart. Lassen wir ihn ebenso um eine Quinte fallen, so treffen wir hier den Hauptton einer im Verhältnisse zum ersteren um einen Grad vertieften Tonart an. Die *C*-dur ist demzufolge von der *D*-dur- oder *B*-dur-Tonart um zwei Grade entfernt. Nun bleiben diese im zweiten Verwandtschaftsgrade zu einander stehenden Tonarten aber grade in der Hauptsache [?], in ihren tonischen Dreiklängen, deren Grundtöne in dem dissonirenden Verhältnisse einer Secunde zu einander stehen, unverbunden, während die Hauptdreiklänge der Tonarten dritten und vierten Grades, sich als verbundene, terzverwandte Accorde erweisen.

Nicht die äußere Aehnlichkeit der Stammtöne, sondern die Verbindungen des Hauptaccordes werden uns also sichere Anhaltepunkte gewähren, gleichzeitig auch die näheren und entfernteren Verwandten der Tonart zu erforschen. Als nächstverwandte Accorde erscheinen uns diejenigen, welche ein und derselben Tonart angehören und von einander nur in einem Tone unterschieden sind: die terzverwandten Accorde. So sind die nächsten Verwandten des *C*-dur-Dreiklanges, der *A*-moll- und der *E*-moll-Dreiklang. Eine

*) Die Akustik lehrt bekanntlich, daß mit einem Tone noch eine Menge anderer Töne leise mitklingen, welche Aliquottöne, Theiltöne oder auch Beitöne genannt werden. Die auf solche Weise mit dem Grundton einer Saite erklingenden 16 ersten Töne sind auch jene eines Naturhornes oder einer Naturtrompete. Nähme man z. B. das große *C* als Grundton an, so ergäbe sich nachstehende Tonreihe:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.
Fig. 16.	$C.$	$c.$	$g.$	$\bar{c}.$	$\bar{e}.$	$\bar{g}.$	$\bar{b}$—.	$\bar{\bar{c}}.$	$\bar{\bar{d}}.$	$\bar{\bar{e}}.$	$\bar{\bar{f}}$+.	$\bar{\bar{g}}.$	$\bar{\bar{a}}$—.	$\bar{\bar{b}}$—.	$\bar{\bar{h}}.$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$—.

Man wird in den 6 ersten Tönen, die auch erfahrungsgemäß als stärkste der Beitöne vernommen werden, die Bestandtheile des großen *C*-Dreiklangs erkennen. Die mit dem Zeichen: „—" (*minus*) bezeichneten Töne unter 7, 13 und 14 sind etwas tiefer, und der mit: „+" (*plus*) bezeichnete Ton unter 11 etwas höher, als die beziehlichen durch die Buchstaben angedeuteten Töne unsers Tonsystems. — Ueber die quasi Nothwendigkeit und resp. deren Gegentheil einer solchen Begründung zum Zwecke der Harmonieen-Bildung lese man die sich schroff widersprechenden Ansichten in: „Allgemeine Musiklehre" von A. B. Marx, 3. Auflage, Seite 205 und 206, „Anmerkung" — und dann gegenüber in: „Tonsetzkunst" ꝛc. von G. Weber, 3. Auflage, 1. Band, Seite 11, 12 und 13, — sowie ebendaselbst Seite 21, 22 und 23. —

fernere Verwandtschaft erkennen wir in denjenigen Accorden, welche derselben Tonart angehören und von einander in zwei Tönen unterschieden sind; so der dem *C*-dur-Dreiklange quintverwandte *F*-dur- und *G*-dur-Dreiklang, und mit Hinzuziehung der weicheren Durtonart auch der *F*-moll-Dreiklang. Die auf ähnliche Weise noch mit einem bestimmten Accorde in Verbindung stehenden entfernteren Verwandten finden sich nun nicht mehr in der Tonart des ersteren vor; so die dem *C*-dur-Dreiklange noch verbundenen Accorde: der *C*-moll-Dreiklang und die ihm terzverwandten Accorde: der *A*-dur, *E*-dur-, *As*-dur und *Es*-dur-Dreiklang.

Eben so verwandt wie die hier genannten Accorde werden sich auch die Tonarten erweisen, deren harmonische Grundpfeiler sie bilden, indem wir sie zu Haupt-Dreiklängen erheben. In neuerer Zeit hat man noch einen mystischen Zusammenhang zwischen denjenigen Tonarten wahrgenommen, deren Haupttöne im Verhältnisse einer kleinen Unter- oder Oberquinte zu einander stehen, wie *C*-dur und *Fis*-dur oder *Ges*-dur. Zu scharfen modulatorischen Gegensätzen eignen sich diese jedenfalls besser, als die ebenfalls noch als entfernt verwandt betrachteten Tonarten, deren Haupttöne im Verhältniß einer Secunde zu einander stehen, wie *C*-dur und *D*-moll, oder *A*-moll und *G*-dur. Die weichere Tonart der Oberdominante einer Durtonart aber, und die harte der Unterdominante einer Molltonart, wie *C*-dur und *G*-moll, oder *A*-moll und *D*-dur, stehen einander, trotz der Verbindung ihrer quintverwandten Dreiklänge so fremd gegenüber, daß sie nicht einmal zu modulatorischen Gegensätzen zu benutzen sind. Die Folge des *C*-dur und des *G*-moll-Dreiklanges würde uns in die *F*-dur-Tonart versetzen, denn die Durtonart kann wohl, wie oben bemerkt, mit harter oder weicher Unterdominante, niemals aber mit weicher Oberdominante, wie die Molltonart im Gegentheile wohl mit weicher oder harter Oberdominante, niemals aber mit harter Unterdominante zur Anwendung gebracht werden. Der Dur- und der Molltonart würden sich also die folgenden Verwandten anschließen:

Dur
C-dur
F-moll. *F*-dur. *A*-moll. *E*-moll. *G*-dur.
A-dur. *E*-dur.
C-moll.
As-dur. *Es*-dur.

Moll
A-moll
D-moll. *F*-dur. *C*-dur. *E*-moll. *E*-dur.
F-moll. *C*-moll.
A-dur.
Fis-moll. *Cis*-moll.

Der *C*-dur-Dreiklang ist, wie bemerkt, verbunden mit allen Hauptdreiklängen der hier angegebenen Verwandten der *C*-dur-Tonart, er findet sich sogar vollständig vor in der *F*-moll-, *F*-dur-, *A*-moll, *C*-dur, *E*-moll, *G*-dur und *D*-moll-Tonart, und steht also nicht allein mit den tonischen Dreiklängen, sondern auch mit den übrigen Harmonieen dieser Tonarten und deren weiteren Verzweigungen in näherer Beziehung."

Es ist die vorstehende Gruppirung zur Veranschaulichung der Tonarten-Verwandtschaft und deren Gradation, als Resultat der Untersuchung oder als „Beantwortung" der oben aufgestellten Frage, ein durchaus zweckverfehltes Gemenge, — ein babylonisches Gebäude! Solche Resultate ergeben sich, wenn man den wissenschaftlichen Boden verläßt, falsche Prämissen aufstellt, verschiedene Lehr-Disciplinen untereinander mischt, wie hier die Lehre von den Harmonieenschritten leitereigener und leiterfremder, durch gemeinschaftliche Töne verbundene Accorde mit jener von der Verwandtschaft der Tonarten und dann wiederum theilweise mit der Lehre von der Modulation. So kam es denn, daß der Verfasser den anfangs für die Aufstellung der Verwandtschaft der Tonarten und ihrer Gradation berührten Grund, nämlich die „größte Aehnlichkeit" (Gemeinschaftlichkeit) leitereigener Töne und Accorde, später als eine nur „äußere Aehnlichkeit" verworfen und alles Ernstes als Princip für jene Aufstellung die doch auch nur auf einer äußeren Aehnlichkeit basirten, „terzverwandten Accorde" — Dreiklänge, welche 2 Töne mit einander gemein haben — angenommen und somit thatsächlich die *e*-moll- und *a*-moll-Tonarten der *C*-dur-Tonart näher gestellt hat, als jene von *G*- und *F*-dur. —

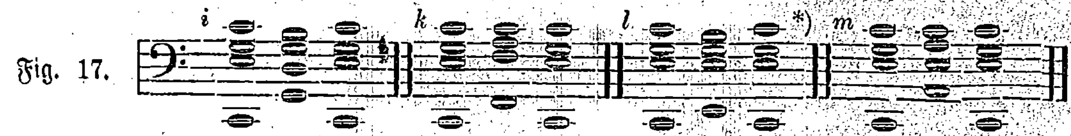
Wir haben oben in Abtheilung I, nachdem wir die Theilung der Saiten in 2 gleiche Theile vorgenommen hatten, gefunden, daß durch die Theilung mittelst der zunächst folgenden Zahlen 3 und 4, die Quinte und die Quarte, als den Octaven nächstfolgenden Descendenten, entstehen (siehe oben Fig. 2 u. 3).*) Somit stehen Ober- und Unterquinte (letzte als umgekehrte Quarte) einem Grundton oder seiner Octave am nächsten; es sind „seine nächsten Verwandten", sagt ja der Verfasser selbst (siehe oben die unter Abtheilung III

---

*) Auch bei der Erwähnung des Mitklingens der Beitöne (s. vorstehende Seite Fig. 16) hat man wahrgenommen, daß unter 2 : 3 zuerst das Quintenverhältniß, $c - g$, und dann, wenngleich keine Quarte vom Grundtone, so doch das Verhältniß der Quarte, 3 : 4, $g - \bar{c}$, zum Vorschein kamen, bevor sich die Terzverhältnisse, das große Verhältniß 4 : 5, $c - e$ und das kleine 5 : 6, $e - g$, zeigten. —
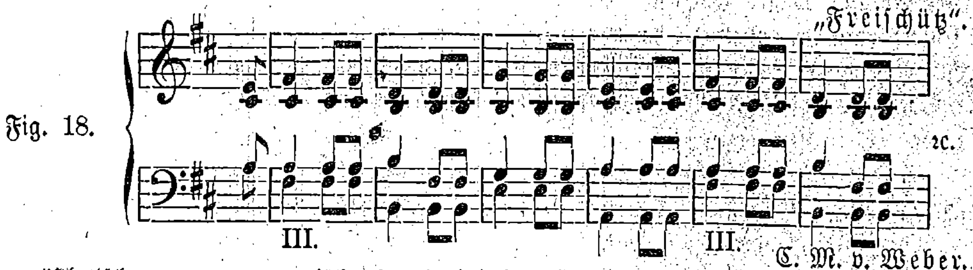
unmittelbar vor Fig. 8 gegebene Erläuterung). Daß diese nahestehenden Beziehungen zwischen Grundton und seinen beiden Dominanten nicht aufgehoben werden, wenn dieselben als Fundamente von consonirenden Dreiklängen erscheinen, kann man sich vollkommen überzeugen; denn wollte man auch von der, auf die akustischen Gesetze begründeten, natürlichsten Entwickelung der Töne ganz und gar absehen und lediglich an unser Gehör appelliren, so muß man doch gewiß die Accordverbindungen unter *i* und *k*, Fig. 17, befriedigender finden, als jene unter *l* und *m*:

Fig. 17.
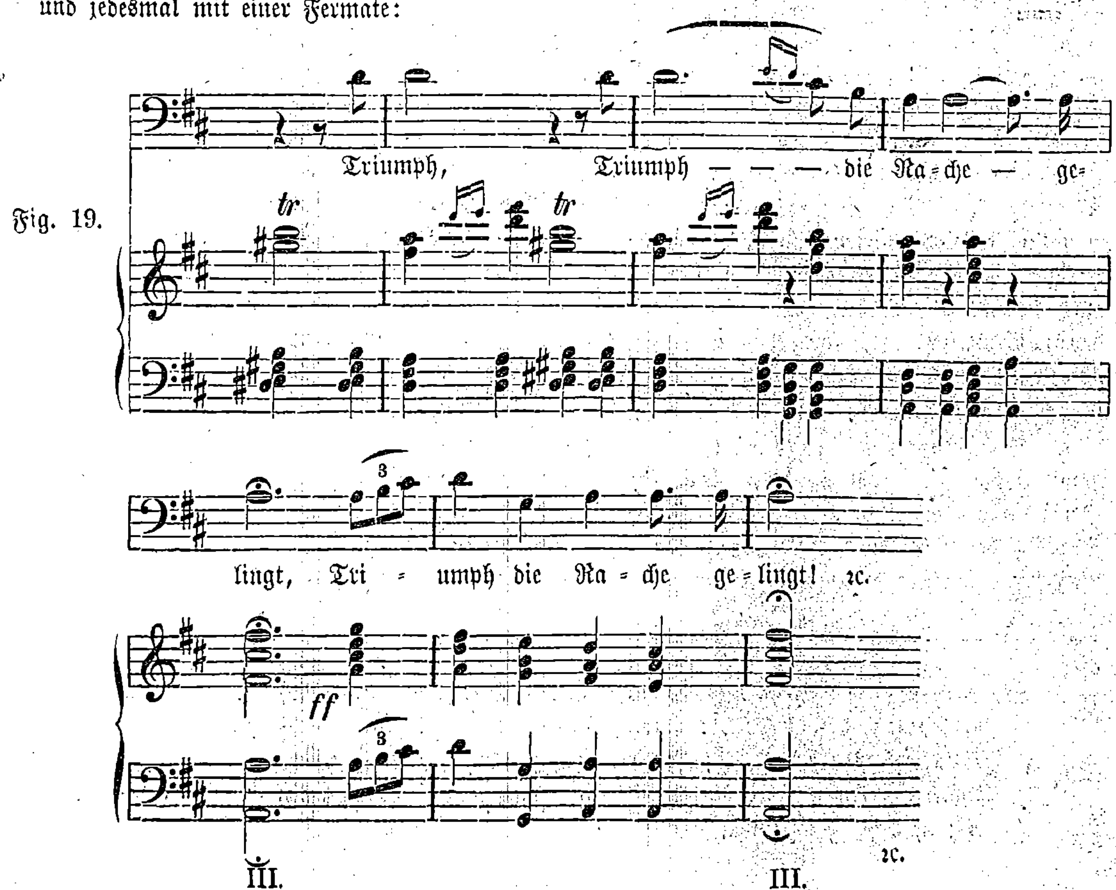


*) Der Dreiklang der dritten Stufe in der Durleiter erscheint überhaupt unter den leitereigenen Harmonieen fast wie ein Fremdling — so wie eine Art von unliebenswürdiger und daher nicht willkommener Personnage, — weßhalb auch Kirnberger diesen Accord als beinahe unbrauchbar bezeichnen, ihn zum Haus hinaus werfen wollte. Daß er nicht als Cadenzaccord auftreten kann, gibt Weitzmann — freilich mit einem mißglückten Notenexempel (siehe oben Fig. 14) — selbst zu. Mit Kunstgeschick ist jedoch der Accord recht gut verwendbar; er verliert aber in der Regel sein eigenthümliches fremdartiges Wesen nicht, wie unter manchen andern auch das folgende Beispiel, Fig. 18, zeigt:

Fig. 18.



Vom ästhetischen, resp. dramatisch-charakteristischen Gesichtspunkte aus betrachtet, ist dieser Accord ebenfalls von C. M. v. Weber in der Baßarie seines „Freischütz" äußerst gelungen eingeführt. Als im 1. Akte nach dem Trinklied und der Erlegung des Raubvogels Max die Bühne verläßt, Kaspar nun unbelauscht und daher auch unverstellt seine Racheärie singt, läßt der Componist gegen das Ende derselben bei den Worten: „Triumph die Rache gelingt!" eine Tonfigur aus dem Trinklied in der Instrumentalbegleitung erklingen, was den Bösewicht, sich an seine Verführungskünste erinnernd, stutzig macht; und kaum konnte nun der in Kaspar erregte Zweifel am Gelingen der Rache besser ausgedrückt werden, als durch den Dreiklang der III. Stufe, wiederholt und jedesmal mit einer Fermate:

Fig. 19.



Die kunstwissenschaftlichen Gesetze verbunden mit unserm natürlichen gesunden Gehörsinne und geläuterten Geschmacke müssen den vorstehenden Darstellungen gemäß unsere Leitsterne sein, wenn wir für die Musiktheorie überhaupt Grundsätzliches und Haltbares aufstellen wollen.

Sowie nun der Verfasser mit seinen „terzverwandten" Dreiklängen als die vermeintlichen innigsten Alliirten auf falsche Fährte gerathen, eben so ist er mit seiner hierauf basirten Folgerung für die Verwandtschaft der Tonarten im Irrthume. Wie soll auch ein Gebäude richtig gefügt werden können, wenn das Material dazu falsch bearbeitet ist! — Wir haben uns oben Fig. 2 und 4, sowie Seite 18 und 19, Anmerkungen, überzeugt, daß nach akustischem Gesetz — tritt man aus dem Octavenverhältniß heraus — irgend einem angenommenen Grundtone seine Ober- und Unterquinte am nächsten stehen. Weitzmann selbst lehrte (siehe oben Seite 12, vor und nach Fig. 8), daß die auf den Tönen *F C G* gebauten consonirenden Dreiklänge in ihrer Vereinigung „das System der Tonart" bilden und ihre einzelnen Bestandtheile, reihenweise aufgestellt, die Tonleiter ergeben, worauf wir schon einmal hingewiesen. Wird nun der Dreiklang von *G* oder *F* zum tonischen Accord, Regent einer neuen Tonart, erhoben, so bleibt der *C*-Dreiklang nach jeder Seite hin, entweder als Subdominanten- oder als Dominanten-Accord im Bunde. Eben so werden durch das Auftreten eines neuen Dominanten-Dreiklanges für *G*-dur, wie durch das Erscheinen eines neuen Subdominanten-Dreiklanges für *F*-dur die neuen sich ergebenden Tonleitern *G*- und *F*-dur, jener von *C*-dur gegenüber, nur um einen Ton sich ändern. Will man nun nicht Gleiches, oder fast Gleiches — wovon weiter unten bei den gleichnamigen Tonleitern die Rede sein wird — haben, sondern etwas Anderes (Verschiedenes), so begreifen wir nicht, wie man im musikalischen Harmoniereiche Näherstehendes, Verwandteres und Innigeres ausfindig machen kann, als in den angedeuteten Ton-, Accord-, Tonarten- und Tonleitern-Beziehungen zur Ober- und Unterquinte! —

Nach dem aufgestellten Princip der Ton- oder Klangabstammung und der in Folge derselben größten Gemeinschaftlichkeit der Töne und Harmonieen für die Feststellung der Verwandtschaft der Tonarten bestimmt sich dann auch von selbst die Gradation dieser Verwandtschaft, wie in nachstehender Fig. 20 aufgestellt, und es läßt sich aus Lust oder Laune an dem ewig feststehenden Gesetzmäßigen dieser Gradation eben so wenig etwas abändern, als man in einer arithmetischen oder geometrischen Zahlenreihe Glieder herausreißen oder versetzen kann, ohne Störung der Reihe selbst.

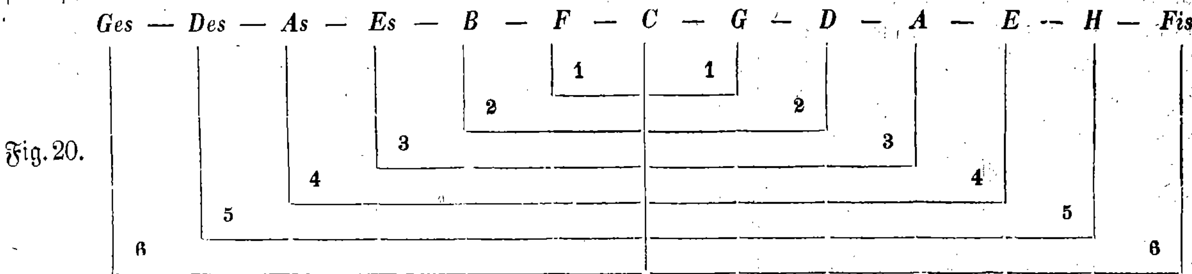


Fig. 20.

Eine entferntere Verwandtschaft, als im sechsten Grade stehend, kann es nach unserm temperirten Tonsystem und bei richtiger Bezeichnung der Tonnamen nicht geben, wie manche Tonlehrer meinen, indem sie in aufsteigender Linie nach *Fis* und in absteigender nach *Ges* ein „u. s. w." setzen. Die *Cis*- und resp. *Ces*-dur-Tonleitern haben als solche keine gemeinschaftlichen Töne mehr mit *C*-dur; dagegen treten sie in ihren enharmonischen Gestaltungen als *Des*- und resp. *H*-dur der *C*-dur-Tonleiter wieder um einen Grad näher, nämlich in den fünften Grad. *Fis*- und *Ges*-dur, tonisch wohl von gleicher Höhe, sind demnach die äußersten Verwandtschafts-Pole von *C*-dur. —

Der Umstand, daß aus der akustischen Zahlenreihe (siehe oben Fig. 16) die Verhältnisse 4 : 5 : 6 den großen Dreiklang zur Erscheinung bringen, während der kleine Dreiklang erst in den Verhältnissen 10 : 12 : 15 auftritt, hat manche Tonlehrer veranlaßt, den letzteren als einen dem ersteren nachgebildeten Accord zu erklären. Das eigenthümliche Wesen des kleinen Dreiklangs, dem großen gegenüber, läßt sich deutlicher empfinden, als beschreiben, da die Ausdrücke: moll, weiblich, milde, trüb ꝛc., den Eigenschaften: dur, männlich, stark, klar ꝛc. gegenüber, die Sache wohl als etwas Zweifaches, wenn nicht gar als etwas Gegensätzliches, hinstellen, nicht aber als etwas diesen Eigenschaften Concretes bezeichnen können. Mit welchen Worten man nun aber auch immer diese Eigenthümlichkeiten und resp. Verschiedenheiten bezeichnen mag, so viel ist richtig, daß manche Verbindungen mit nur kleinen Dreiklängen uns weniger befriedigen, als jene mit großen. Hierzu gehört vorzugsweise die Verbindung eines kleinen Dreiklangs als tonische Harmonie mit einem kleinen Dreiklange auf der Dominante. Deßhalb ist denn z. B. auch in Moll eine analoge Zusammenstellung kleiner Dreiklänge auf der Tonika und den beiden Dominanten, jenen großen Dreiklängen in Dur gegenüber, nicht vollständig zulässig; nur die Unterdominante bleibt eine treue Gefährtin der Tonika, — die Oberdominante aber vermag ihre Herrscher-

amt ohne großen Dreiklang nicht zu führen. Wir wissen schon, daß aus diesen 3 Harmonieen die oben als „wesentliche Form" bezeichnete Molltonleiter entsteht. Will man nun in Moll ähnlich, wie in Dur quintenweise auf- oder absteigend Tonleitern nachbilden, so ist der Natur dieser wesentlichen Form gemäß erforderlich, daß man je drei Töne abändert, wie aus Fig. 21 zu ersehen:

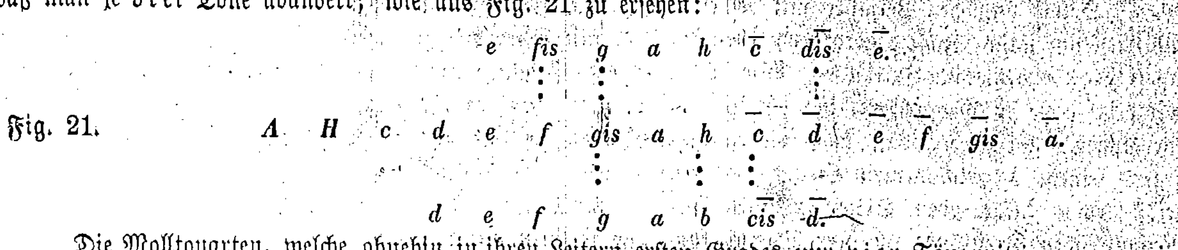
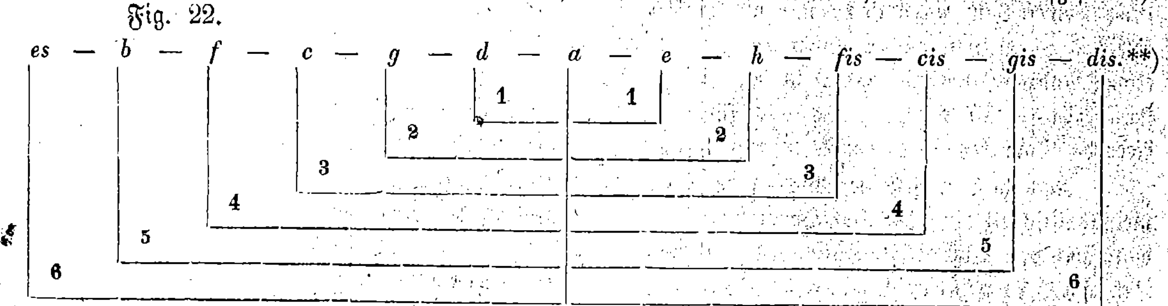


Fig. 21.

Die Molltonarten, welche ohnehin in ihren Leitern ersten Grades nur vier Töne miteinander gemeinschaftlich haben, auch für die Bestimmung der weiteren Grade die in den Durtonarten sich ergebene strenge Folgerichtigkeit in Betreff der Anzahl dieser gemeinschaftlichen Töne mangelt, stehen daher unter sich nicht in dem gleichen innigen Verhältniß, wie die Durtonarten; dessenungeachtet werden sie aber wie diese auf- und absteigend, vorwiegend aber nach der Tonabstammung ihrer beziehlichen Leitergrundtöne und nicht lediglich nach Zahl der gemeinschaftlichen Töne — dieser „äußeren Aehnlichkeit", — quintverwandt in ihren 6 Graden aufgestellt *):

Fig. 22.



Mit der Bestimmung der Verwandtschaftsgrade in Dur und Moll, wie wir sie in Fig. 20 und 22 aufgestellt, stimmen die älteren Lehrbücher miteinander überein. Dagegen hat man sich in Betreff der Seitenverwandtschaften, der Verwandtschaft zwischen Dur und Moll, und umgekehrt, in der Regel verfahren. Die näheren Verwandtschaften zwischen Dur und Moll zeigen sich nämlich einerseits in den gleichnamigen, andererseits in den Paralleltonarten. Gleichnamige Tonarten haben die Toniken, die Ober- und Unterdominanten und die Töne der 2. und 7. Leiterstufe mit einander gemein und weichen demnach nur in den Tönen der 3. und 6. Stufe von einander ab:

Fig. 23. Dur: *c d e f g a h*

Moll: *c d es f g as h*

Beide Leitern sind fast identisch, oder wie G. Weber meint, sie seien Zwillinge. —

Paralleltonarten dagegen geht die Gemeinschaftlichkeit gleicher Toniken, Ober- und Unterdominanten ꝛc. ab und sie stehen daher auch nicht in solcher innigen Beziehung zu einander, wie die gleichnamigen Tonarten, obschon jene einen gemeinschaftlichen Ton mehr zählen, als diese. (Siehe Fig. 24 zur Vergleichung mit Fig. 23.)

Fig. 24. *c d e f g a h*

A H c d e f gis

Weitzmann hat in seiner Untersuchung jedenfalls die Parallelität mit der Identität verwechselt, wenn er „*C*-dur und *A*-moll, als das männliche und weibliche Princip eines und desselben Verwandtschaftsgrades" [?!] ansehen will.

Die Verwandtschaft ersten Grades nach auf- und absteigender Descendenz verbunden mit der parallelen und der gleichnamigen Tonart zu veranschaulichen, stellt G. Weber recht passende Bilder auf. (Siehe Fig. 25, I und II).

Fig. 25. I. *G* / *c* — *C* — *a* / *F* II. *e* / *A* — *a* — *C* / *d*

*) Nach den Bestandtheilen der Molltonleiter herkömmlicher Form würde sich jedoch auch in Moll eine analoge Uebereinstimmung der Anzahl gemeinschaftlicher Töne in je zwei Leitern für die Bestimmung der Verwandtschaftsgrade ergeben, wie in Dur. —

**) Wie die Leser schon bemerkt haben werden, bezeichnen wir nach G. Weber eine Durtonart mit einem großen und eine Molltonart mit einem kleinen lateinischen Buchstaben.

Es versteht sich nach unseren seitherigen Betrachtungen von selbst, daß die von den Mittelpunkten *C* ...d *a* in I und II nach den 4 Seiten ausgehenden, im ersten Verwandtschaftsgrade stehenden Tonarten ...cht in gleicher Beziehung zur Haupttonart stehen, nicht etwa eine derselben durch eine andere ersetzt ...erden könne; es steht nämlich eine jede in ihrer Art im ersten Verwandtschaftsgrade zu *C*.

Ueber die Feststellung weiterer Grade der Seitenverwandtschaften gingen die Tonlehrer entweder leicht ...er klug darüber hinweg oder sie betraten ein Labyrinth ohne im Besitze eines Ariadnen-Fadens zu sein. ...o sagt z. B. F. W. Schütze in seiner „Compositionslehre", 2. Auflage, Seite 187: „Sind die Schüler ...n Angeben der Verwandtschaften ersten Grades recht geübt, so kann es ihnen nicht schwer fallen, die Ver...andtschaften zweiten Grades zu finden. Hierbei lasse man es sein Bewenden haben." — ... B. Marx gibt Seite 70 seiner „Allgemeinen Musiklehre", 3. Auflage, nachstehende Zeichnung für die ...erwandtschaftsgrade von *C*-dur zu den Molltonarten:

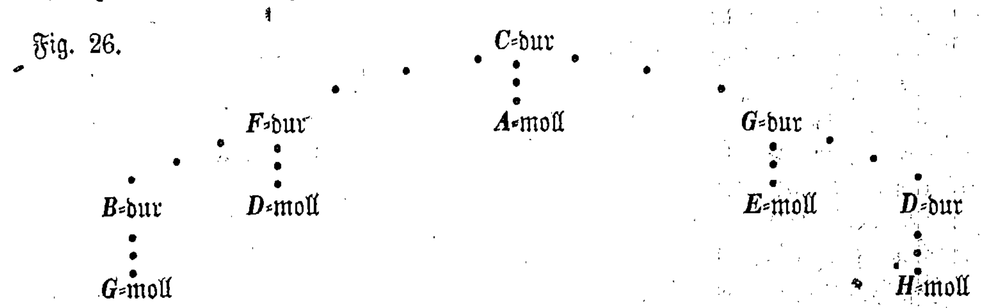


Fig. 26.

...it dem guten Rathe begleitet: „Aber wir haben nicht nöthig, die Verwandtschaften so weit oder noch weiter ...n verfolgen." Es war allerdings klug, abzubrechen; ein Schritt von *B*-dur weiter führt zu *Es*-dur, und ...ir hätten dann auf diesem Wege *c*-moll im vierten Verwandtschaftsgrade zu *C*-dur erhalten! — ... Weber erweitert die oben unter Fig. 25 I und II für die ersten Verwandtschaftsgrade gelungenen ...ilder in seiner Tonsetzkunst, Band II., 3. Auflage, Seite 84 und 85 folgendermaßen:

Fig. 27.

			A			
		d	*D*	*h*		
	B	*g*	*G*	*e*	*E*	
es	*Es*	*c*	*C*	*a*	*A*	*fis*
	As	*f*	*F*	*d*	*D*	
		b	*B*	*g*		
			Es			

Fig. 28.

			fis			
		D	*h*	*H*		
	g	*G*	*e*	*E*	*cis*	
Es	*c*	*C*	*a*	*A*	*fis*	*Fis*
	f	*F*	*d*	*D*	*h*	
		B	*g*	*G*		
			c			

Die Glieder der senkrechten Reihen in beiden vorstehenden Figuren stehen alle, wie man sieht, in ...Quintabständen. Jede dieser Reihen, nach Belieben auf- und abwärts fortgesetzt, läßt, je nach den großen ...der kleinen Buchstaben, sämmtliche Dur- oder Molltonarten zum Vorschein kommen, während die Glieder ...er wagrechten Reihen in kleinen Terzabständen stehen und, diese Reihen nach rechts oder links verlängert,

immer nur vier verschiedene Töne (die Bestandtheile eines verminderten Septimenaccordes), somit auch wesentlich nur vier Durtonarten abwechselnd mit ihren vier gleichnamigen Molltonarten ergeben. Aber welches Resultat wird aus dem Gemenge zweier so verschiedenartiger Reihen für eine richtige Gradation der Tonarten gewonnen? — Die Schritte von den Mittelpunkten *C* oder *d* aus, Fig. 27 und 28, nach allen Richtungen gezählt, sollen je nach ihren Abständen die Grade der Verwandtschaft bestimmen. Geht man z. B. nun von *C*, Fig. 27, aufwärts über *G* bis *g*, so steht letztere Tonart (*g*=moll) im zweiten Grade, während man dieselbe Tonart abwärts über *F* und *B* oder auch über *a* und *d* erst im dritten Verwandtschaftsgrade mit *C* findet. Eben so werden hiernach die bereits nach Fig. 20 mit *C* im dritten Grad festgestellten Durtonarten *A* und *Es* hier in zweiten Grad erhoben! Ja, setzt man von dem vorhin bemerkten *g* noch einen Schritt weiter abwärts*), so erhalten wir *c*=moll, welche Tonart demnach mit *C*=dur im vierten Grade — conform der Marx'schen Zeichnung (Fig. 26) — stände, während sie in der nächsten Nähe neben *C* doch erstgradig figurirt!! Noch mehr! Schreiten wir von dem in den vierten Grad degradirten *c* (unterhalb *g*) noch einen Schritt weiter rechts, so erhalten wir *C*, so daß dann *C*=dur mit *C*=dur — also eine Tonart mit sich selbst — im fünften Verwandtschaftsgrade stände!!! — Weber glaubte nun, das Gewirr geordnet zu haben, indem er die Tonarten, die auf solche Weise nach irgend welcher Seite hin — also gradlinig oder im Zickzack — zum ersten Male auftreten, festhalten, ihr wiederholtes Auftreten nach andern Seiten hin dagegen unbeachtet fallen, somit keine Degradation, sondern nur Avancement gelten lassen will. Wenn sich hiernach z. B. die in Fig. 27 am weitesten vom Centrum abstehenden Bezeichnungen: *A*, *h*, *E*, *fis*, *D*, *g*, *Es*, *b*, *As*, *es*, *B* und *d* als die sämmtlichen zu *C* im dritten Verwandtschaftsgrade stehenden Tonarten zeigen, so fielen dann: *A*, *D*, *g*, *Es*, *B* und *d* aus, weil diese Tonarten sich schon im zweiten Grade vorfänden. Nach solcher Maxime die Gradation unter den Durtonarten aufgestellt, kommen dann wohl *G* und *F* zu *C* richtig in den ersten Grad; in den zweiten Grad dann neben *B* und *D* auch noch *A* und *Es*; ferner in den dritten Grad *E* und *As*; und endlich in den vierten Grad *H*, *Des*, *Fis* und *Ges*. Fünfte und sechste Grade in Dur existirten dann nicht mehr!

Dasselbe Ergebniß kann man dann auch nach Fig. 28 in Moll erzielen.

Es ist unverkennbar, daß Weber bei Erweiterung des Bildes zur Bezeichnung der Grade von Tonarten verschiedenen Geschlechts, welches in seiner ersten Gestalt (Fig. 25) recht passend erschien, das Princip: die Tonabstammung und die Gemeinschaftlichkeit leitereigener Töne auch bei den Gradebestimmungen gleichnamiger und Paralleltonarten zu ihren beziehlichen Durtonarten aufrecht zu erhalten, ganz aus dem Gesichtskreise verloren hat. — „Es führt kein anderer Weg nach Küßnacht!“ —

Versuchen wir daher auf eine praktische, anschauliche Weise in die richtige Bahn einzulenken! Man vergleiche zu diesem Zwecke in nachstehender Fig. 29 die leitereigenen Töne sämmtlicher Molltonleitern in ihrer wesentlichen Form — links von der gleichnamigen und rechts von der Paralleltonart ausgehend — mit den Tönen der *C*=dur=Tonleiter:

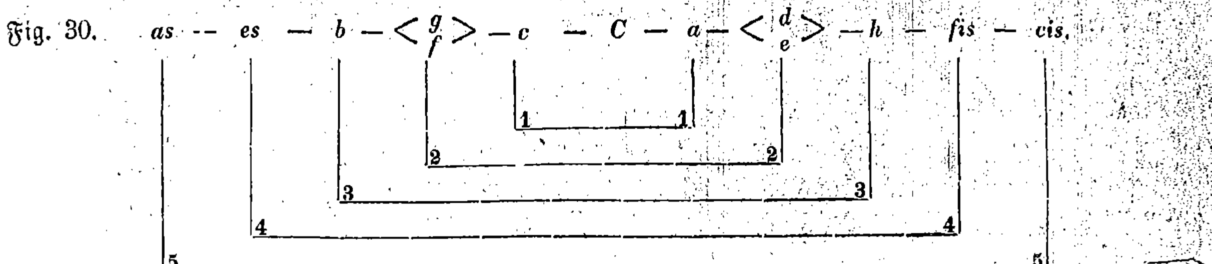
Fig. 29.

C=dur.		*c d e f g a h c d e f g a h*		*C*=dur.
c=moll.	5	*c d es f g as h*		
		. . . . . *a h c d e f gis* . .	6	*a*=moll.
g=moll.	4	. . . . *g a b c d es fis* . . .		
		. *d e f g a b cis*	5	*d*=moll.
f=moll.	4	. . . *f g as b c des e* . . .		
		. . *e fis g a h c dis*	5	*e*=moll.
b=moll.	3	. . . . . *b c des es f ges a* .		
		. . . . . *h cis d e fis g ais* .	4	*h*=moll.
es=moll.	2	. . *es f ges as b ces d*		
		. . . *fis gis a h cis d eis* . . .	3	*fis*=moll.
as=moll.	1	. . . . . *as b ces des es fes g* .		
		cis dis e fis gis a his	2	*cis*=moll.

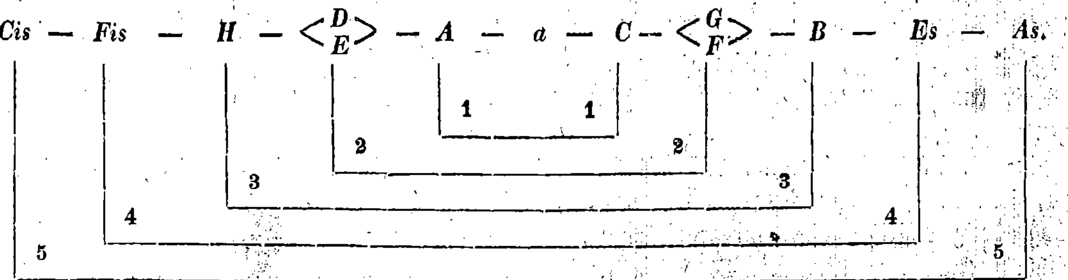
*) G. Weber hat auf Seite 86 des zweiten Bandes seiner mehrerwähnten „Tonsetzkunst“ die wagrechte Reihe von *C* — *a* (Fig. 27) rechts bis *dis* und links bis *Ges* verlängert, dann sämmtlichen

Die in die Winkel der vorseitigen Fig. 29 eingezeichneten Ziffern geben je die beziehlichen mit der *C*=dur=Tonleiter gemeinschaftlichen Töne an, und das Resultat kann kein anderes sein, als es die Fig. 30 darstellt:

Fig. 30.



In gleicher Procedur sämmtliche Durtonleitern vorgenommen und mit *a*=moll verglichen, ergibt die Fig. 31.



Einem etwaigen Scrupel, warum in Fig. 30 *as*=moll und in 31 *Cis*=dur gesetzt wurden, während doch in der Regel ihre enharmonisch=unterschiedenen Leitern, *gis*=moll und resp. *Des*=dur, mit weniger Versetzungszeichen im Gebrauche sind, sei dadurch begegnet, daß in beiden Figuren die zwei bezeichneten Tonarten der Symetrie wegen gewählt wurden, um nach jeder Seite hin fünf Verwandtschaftsgrade zu haben. Wollte man dagegen die beiden äußersten linksseitigen Tonarten, *as*=moll und *Cis*=dur, zur rechten Seite als *gis*=moll und *Des*=dur versetzen, so würden sie dennoch in demselben Tonartenabstände verbleiben, weil *gis*=moll wie *cis*=moll im Vergleiche zu *C*=dur und *Des*=dur wie *As*=dur im Vergleiche zu *a*=moll gleiche Anzahl gemeinschaftlicher Töne in ihren beziehlichen Tonleitern wesentlicher Form haben, also auch hier im fünften Grade der Verwandtschaft stehen würden.

Nach dem bisher verfolgten Entwickelungsgang wird man die Ueberzeugung vollständig gewonnen haben, daß die Verwandtschaftsgrade der Tonarten durchaus nicht nach der größeren oder kleineren Anzahl gemeinschaftlicher Töne in den zu tonischen Accorden erhobenen Dreiklängen bestimmt oder festgestellt werden können, sondern nach der, durch die drei= und viertheilige Saitenzerlegung ergebene Tonabstammung der Ober= und Unterquinten=Verhältnisse (s. oben Fig. 3 u. 4 Seite 8 u. 9) und nach Anzahl der gemeinschaftlichen leitereigenen Töne, welche sich in stärkerem oder schwächerem Quantum in den gegenseitig in Vergleich gebrachten Tonarten vorfinden. In solcher Weise die Tonarten je in ihrer Totalität aufgefaßt und ihre Abstände gegenseitig verglichen, ergeben in gewissem Sinne Intervalle in höherer Potenz, wenn man will: Tonartenintervalle, und deren es dann in Dur und in Moll je sechs, in Dur=Moll und in Moll=Dur dagegen nur je fünf gäbe. Und diese Tonartenabstände bleiben dieselben, in welcher Weise wir auch immer Ausweichungen eintreten lassen, gleichwie ein Tonintervall dasselbe bleibt, wenn es auch in den verschiedenen Accorden verschiedene Stellungen einnimmt.

Aber woher mochte für Weitzmann der Impuls zu seiner sonderbaren Gruppirung von Tonarten gekommen sein, wodurch er nicht nur das in älteren Lehrbüchern vorhandene Richtige entstellte, sondern auch in das Mangelhafte — nämlich in die Gradation zwischen Dur und Moll und umgekehrt — noch mehr Unklarheit brachte? — Wir glauben den Schlüssel hierzu gefunden zu haben! In der bereits schon erwähnten „Allg. Musikl." von Marx, Seite 69, lies't man: „Wir wollen für tiefer in das Wesen der Musik Eindringende nicht unbemerkt lassen, daß in dem Wesen der Tonarten noch ganz andere, man könnte sagen: sympathetische Beziehungen liegen, (namentlich sind deren zwischen Tonarten vorhanden, deren Toniken eine Terz von einander liegen, z. B. *C*=dur mit *A*=moll und — *As*=dur, mit *E*=moll und — *Es*=dur &c.), während oben*) nur die äußern, gröbern Verwandtschaftsverhältnisse (deren Kenntniß dem Schüler nöthig

---

Gliedern dieser Reihe in auf= und absteigender Linie je sechs Glieder in ihren Quintenfolgen angesetzt, so daß die Tabelle aus 10 dreizehngliederigen senkrechten und aus 13 zehngliederigen wagrechten Reihen besteht. —

*) Marx deutet auf die Aufstellung der Gradation sämmtlicher Dur=Tonarten nach dem sogenannten Quintenzirkel.

ist) aufgefaßt werden konnten und durften." Nach einigen Zeilen steht weiter gedruckt: „Eine vorzeitige Kenntnißnahme vom Tiefern würde unfruchtbar bleiben, oder zu leerem phantastischem Ideenspiel ausarten." — Uns wäre es erwünschter gewesen, wenn dem Verfasser der „Allg. Musikl." der letzte Gedanken zuerst in den Sinn gekommen wäre und hätte ihn bestimmt, jenen Satz unausgesprochen zu lassen; es stände dann eine nichtssagende, schwülstige Phrase weniger in seinem von uns sonst in vielfacher Hinsicht geschätzten Buche.

Also die „äußern" (— „äußere Aehnlichkeit der Stammtöne", — sagt ja auch Weitzmann!) und die „gröbern Verwandtschaftsverhältnisse" taugten für den modernen musikalischen Fortschritt nicht; der Verfasser des neuen Harmoniesystems mußte deßhalb, den „gröbern" Stoff den Zopfmännern überlassend, auf die Basis der „sympathetischen Beziehungen" begründet, eine andere Verwandtschafts-Gradation der Tonarten aufstellen! —

Nichts ist gefährlicher für den Lernenden, als leere, schwülstige, von der Phantasie dictirten Phrasen in den Unterrichtsbüchern, welche Phrasen den Lehrstoff verdunkeln, unerkennbar lassen und den innern Sinn des Schülers verwirren. Die Lehrobjecte sollen nur von dem Verstande, der Vernunft und der Urtheilskraft festgestellt und geordnet werden; denn die ächte, die gute und wahre Kunstschule soll ja die Phantasie des Kunstjüngers zügeln. Was soll aber dieser mit einer Vorgaukelung von „sympathetischen Beziehungen", wo es sich um das Erlernen und Erkennen der richtigen und unumstößlichen Tonarten-Abstände handelt, anfangen?

Aus der Akustik ist bekannt, daß mit einem Grundtone, nicht nur die oben in Fig. 16 bezeichneten Beitöne, sondern noch eine Menge anderer Klänge, theils als potenzirte Octaven von bereits schon in der sechszehngliederigen Reihe aufgenommenen Tönen, theils als neue und endlich theils für unser Tonsystem unbrauchbare Klänge mitklingen. Es stehen somit jedenfalls sämmtliche Töne unsers Tonsystems zu einander in Beziehung, wie wir ja erkannt haben, daß alle Tonleitern mit einander verbunden sind und daß je zwei derselben mindestens einen Ton gemeinschaftlich haben müssen. Soll nun mit dem räthselhaften Ausspruch gesagt werden wollen, daß *a*- und *e*-moll, *As*- und *Es*-dur in „sympathetischer Beziehung" zu *C*-dur stehen und z. B. *G*- und *F*-dur nicht, — oder jene doch näher, weil sie terzverwandt und diese quintverwandt sind? Oder stehen die quintverwandten Tonarten deßhalb, weil sie, wenigstens der einen terzverwandten Tonart gegenüber, mehr gemeinschaftliche Töne mit der ursprünglichen Tonart haben und ihre Grundtöne mit zu den Erstlingen der Beitöne gehören, in „äußern, gröbern Verhältnissen"? — Wir vermögen nach keiner Seite hin einen vernünftigen Sinn daraus zu ziehen, als höchstens den, daß Marx hiermit Bausteine zu Weitzmann's babylonischem Gebäude beigetragen.

Wohl ist es für die Lehre von den Harmonieverbindungen und der Modulation von großer Wichtigkeit, die gemeinschaftlichen Töne in den Accorden aufzusuchen, und in Betreff der Verwendung derselben hat die Harmonie- und Compositionslehre auch bereits die deßfallsigen Regeln aufgestellt*). Aber man darf aus solchen Untersuchungen keine falsche Resultate ziehen und z. B. nach terzverwandten Dreiklängen die Gradation der Tonarten-Verwandtschaft bestimmen wollen. Ohnehin sind es nur einzelne besondere Fälle (die ebenfalls jede gute Harmonielehre aufzählt), welche bei Ausweichungen einen großen oder einen kleinen Dreiklang sogleich als tonische Harmonie empfinden lassen; meistentheils wird ihn erst das Erscheinen anderer Harmonieen der neuen Tonart zur Regentschaft erheben, und da sind es wiederum nicht die terzverwandten Dreiklänge, die den Ausschlag geben, sondern die gewichtigsten Stimmen dabei haben die Dominantharmonieen, namentlich jene der Oberdominante. — Leiterfremde Dreiklänge erscheinen in der Regel bei ihrem ersten Auftreten nur als Vermittler einer Ausweichung. Aber nicht allein die Dreiklänge dienen dann als Modulationsmittel, sondern bekanntlich auch noch andere Harmonieen, worunter vorzugsweise: 1) der Hauptvierklang der neuen Tonart, welcher vermöge seines vierten Accordbestandtheils (Septime), den Drei-
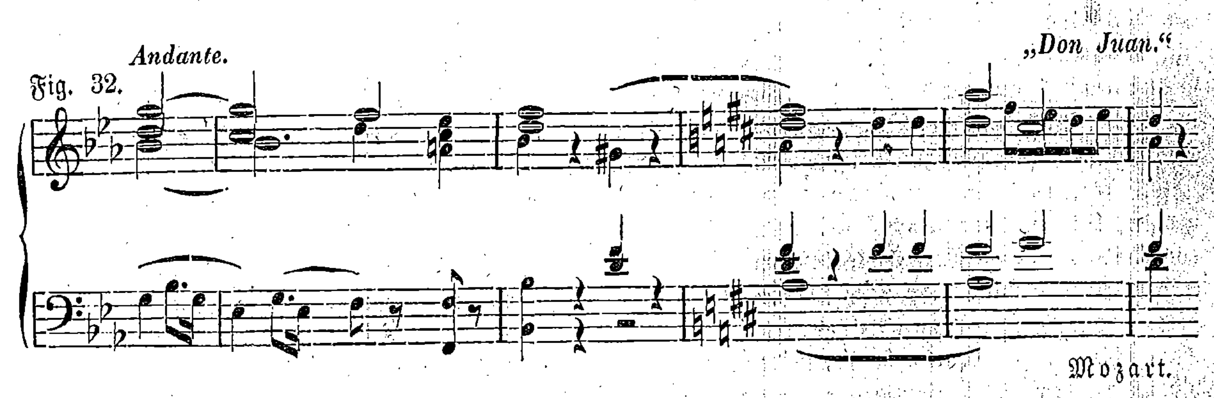
---

*) Und gerade die Aufstellung solcher Regeln, mehr aber noch die praktischen Durchführungen (Anwendungen) derselben, werden mit größerer Sicherheit und Leichtigkeit erfolgen können, wenn man sich recht gründlich und vollständig mit der Verwandtschaft der Tonarten vertraut gemacht hat. Die gewonnene Einsicht in die Tonartenabstände führt dann auch noch zu weiteren sehr interessanten Resultaten. So wollen wir z. B. einmal den Kunstjünger auf zwei aus den seitherigen Erläuterungen bekannte Sätze aufmerksam machen:

1) Der tonische Dreiklang mit seinen beiden Dominant-Dreiklängen vereinigen sämmtliche Töne ihrer Leiter in sich;
2) Jede Tonleiter enthält nach der rationellen Untersuchung der Tonarten-Verwandtschaft mit allen übrigen Tonleitern beiderlei Geschlechts mindestens einen gemeinschaftlichen Ton.

Aus diesen beiden Sätzen zieht er die unumstößliche Schlußfolgerung:

Mit einem der Hauptdreiklängen einer Tonart muß einer oder der andere Hauptdreiklang sämmtlicher Dur- und Moll-Tonarten mindestens durch einen gemeinschaftlichen Ton verbunden sein. —

klängen gegenüber, einen umfangreicheren Zusammenhang mit andern Harmonieen haben muß und in seiner Eigenschaft als Dominantaccord am entschiedendsten in die beabsichtigte Tonart hinführt; 2) der verminderte Septimenaccord und 3) der mit einem Hauptvierklange enharmonisch auf gleicher Tonhöhe stehende Quintsextenaccord mit übermäßiger Sexte. Diese Accorde, welche allerdings zu interessanten Zusammenstellungen einer bestimmten Anzahl von Tonarten zum Zwecke der Ausweichung Veranlassung geben, müßten dann nach jener falschen Lehrweise eben so gut, wie die terzverwandten Dreiklänge, als Grund angenommen werden, die Verwandtschaft der Tonarten zu bestimmen, ihre festgestellten Abstände wieder zu ändern! — Oder will man sich in der That absichtlich täuschen lassen, es würden zwei nach ihrer Tonmasse sehr entfernt gelegenen Tonarten durch einen oder den andern der oben bezeichneten Vermittelungs-Accorde in ihren Abständen geändert werden? Man präludire einmal in *C*-dur oder *c*-moll und gehe dann vermittelst des verminderten Septimenaccordes nach seiner einfachen enharmonischen Gestaltung nach *Es* oder *es*, *Ges* oder *fis* und *A* oder *a* und prüfen sein Gehör, ob die betreffenden Tonarten in ihrer Gradation als sich näher gestellte empfunden werden. Im Gegentheile, der Tonartenabstand als solcher erscheint auffallender, als wenn wir, gleichsam das Gehör präparirend, nach einer oder der andern der Figuren 20, 22, 30 und 31 alle zwischen je zwei der beziehlichen Tonarten gelegenen Grade durchwandern *). Aber das ist ja eben der ästhetische Zweck, — man will absichtlich überraschen, wie auch in nachstehendem Beispiel:



Was soll man nun aber einem Kunstjünger auf die etwaige Frage, in welchem Verwandtschaftsgrade *Es*-dur **) zu *D*-dur im vorstehenden Beispiele stehe, antworten? Nach Weber'scher Lehre müßte man an den Frager eine Vorfrage stellen, ob er nach gradliniger, auf- und absteigender Reihe oder nach einer oder der andern Seitenverwandtschaft eine Antwort wünsche; Marx würde ihm sagen, daß die Frage nach „äußern, gröbern Verwandtschaftsverhältnissen", vielleicht aber auch nach „sympathetischen Beziehungen" beantwortet werden könne, und für Weitzmann wäre die Beantwortung dieser Frage ein casus fatalis; denn auf Seite 17 seines neugeschaffenen Harmoniesystems (s. oben Seite 19) ist eine solche Ausweichung nicht vorgesehen, und es kann auch in diesen beiden Tonarten kein „mystischer Zusammenhang", welcher nach seiner Deduction nur zwischen *C*-dur und *Fis*- oder *Ges*-dur stattfindet, entdeckt werden. —

Wahrhaft komisch ist es dann, noch einige Begründungen und Consequenzen nach der früher schon erkannten seltsamen Logik als weitere Ergebnisse der angestellten Untersuchung gegen das Ende derselben aufgestellt zu finden. So verwirft der Verfasser die Modulation aus einer Durtonart in die Molltonart der Quinte, z. B. von *C*-dur nach *g*-moll, weil eine Durtonart nicht mit weicher Oberdominante (— sollte heißen: Oberdominantendreiklange —) auftreten könne, weshalb er denn auch in seiner aufgestellten Gruppe verwandter Tonarten jener von *g*-moll kein Plätzchen eingeräumt hat; und doch bringt er bald darnach in seinen Dreiklangsverbindungen unter Nummer 19 den großen *C*-Dreiklang mit dem kleinen *g*-Dreiklang unmittelbar zusammengestellt. Wenn nun aber eine solche Harmonieverbindung stattfinden kann, was wohl kein sachverständiger Musiker bestreitet, so muß man auch, eben so unmittelbar aus *C*-dur nach *g*-moll schreiten können, indem man den C-Dreiklang als tonischen und Schluß-Accord von C-dur, den *g*-Dreiklang als neue tonische und Anfangsharmonie von *g*-moll betrachtet, abgesehen davon, daß eine Aus-

---

*) Wenn ein kühner Springer eine sechs Treppen hohe Stiege von oben herab in einem Satze überspringt, wird er eine stärkere Erschütterung verspüren (— vorausgesetzt, daß er nicht den Hals bricht und so alles Verspüren radical beseitigt —), als bei stufenweisem Abwärtsschreiten. Die beiden Enden der Stiege bleiben aber in jedem Falle gleichweit von einander entfernt! —

**) Der Ton $\overline{gis}$ im 3. Takte, Fig. 32, wird nämlich beim erstmaligen Anhören als $\overline{as}$ empfunden, so daß der Accord als Dominantharmonie der ursprünglichen Tonart (*Es*-dur) vom Gehör aufgenommen wird. —

weichung die unmittelbare Verbindung zweier tonischen Dreiklänge nicht in allen möglichen Fällen bedingt, ja sogar, wie wir bereits schon erörterten, ein tonischer Dreiklang als solcher großentheils erst durch das Auftreten noch anderer nahestehender Accorde erkannt wird.

Aber nicht nur der Tonart *g*-moll wurde die Aufnahme in die mit „Dur" überschriebenen Tonartengruppe (s. oben S. 19) verweigert, obgleich deren tonischer Accord, gleich andern Günstlingen, mit dem C-Dreiklang als tonische Harmonie von C-dur durch einen Ton verbunden ist, sondern auch der *cis*-moll-Tonart, welche (nach der freilich grund- und haltlosen Weitzmann'schen Maxime für die Bestimmung der Tonarten-Verwandtschaft und ihrer Gradation) legitime Berechtigung hätte, ist die Ehre der Aufnahme nicht zu Theil geworden. In gleicher Weise fehlen dann auch in der andern mit „Moll" überschriebenen Tonartengruppe die Tonarten *D*- und *As*-dur, die denn doch auch mit dem kleinen *a*-Dreiklang je durch einen Ton verbunden sind.

Nachdem Weitzmann bisher bei seiner Verwandtschafts-Erklärungen zwei in Verbindung gebrachten Dreiklänge fast immer als tonische Harmonieen ansehen wollte, erklärt er jetzt nachträglich, älteren Tonlehrern analog, daß das Ohr bei Anhörung eines leiterfremden Accordes nicht immer die entfernteste Beziehung, sondern die nächste annehme und so z. B. einen großen *Des*-Dreiklang nach dem C-Dreiklang — natürlich letzteren als tonischen Accord angenommen — nicht in die um fünf Grade (sic!) entfernten *Des*-dur- oder *b*-moll-Tonarten verweise, sondern ihn in *As*-dur aufsuche *). Aber wie kommt denn der Verfasser auf einmal zu diesen fünf Graden?! Er hat ja in seiner Tonarten-Verwandtschaftslehre die „äußere Aehnlichkeit" und die hierauf begründete Eintheilung fallen lassen und ganz Anderes gelehrt! — Anstatt nun Grundsätze aufzustellen **), um das Auftreten fremder Accorde als den nächstgelegenen Tonarten angehörig zu erklären — wozu aber wiederum die Kenntniß einer naturgemäßen Gradation unumgänglich nöthig ist und kein nach Belieben zusammengelesenes Conglomerat, ein babylonisches Gewirr von Tonarten genügen kann, — verbindet Weitzmann in drei und zwanzig Beispielen den großen C-Dreiklang zuerst mit allen übrigen großen, dann mit sämmtlichen kleinen Dreiklängen in chromatischer Folge von *des* bis *h*, worauf er endlich das Resultat seiner Untersuchung fast wie eine bisher noch unbekannt gewesene Erfindung verkündet: „Die neuere Harmonielehre kann demnach mit Recht den Satz aufstellen: „Einem consonirenden Accorde kann jeder andere consonirende Accord folgen." — Und was stellt die alte Harmonielehre auf? Man schlage in guten älteren Musiktheorien nach, und man wird dann die Lehre von den Harmonieverbindungen, den Harmonieenschritten, der Modulation und was sonst hierher gehört, ausführlicher, geordneter und gründlicher abgehandelt finden, als dieselbe von Weitzmann, nach dem bis jetzt Dargebotenen zu urtheilen, gebracht werden könnte; und wäre er aber auch befähigt, diese Lehre in gleicher Vollkommenheit darzustellen, so käme er damit jetzt viel zu spät.

Ignoriren dürfen wir nicht, daß wir die mit gesperrter Schrift hingestellte Schlußfolgerung, selbst bei der Nachsicht für das principlose, rein mechanische Aufstellen der Accorde, nicht vollständig richtig halten können. Der Folgesatz kann nämlich erst dann in der angegebenen Form gebracht werden, wenn man Beispiele aufstellt, die, nicht nur mit einem großen Dreiklange anfangen, sondern auch mit einem kleinen Dreiklange beginnend, Verbindungen des letzteren mit allen übrigen kleinen und mit sämmtlichen großen Dreiklängen enthalten.

---

*) Unser Gehör vermag jedoch den großen *Des*-Dreiklang im vorliegenden Falle, wohl in *f*-moll, aber nicht in *b*-moll als leitereigener Accord anzuerkennen, weil für uns auf der 3. Mollstufe überhaupt kein großer, sondern nur ein übermäßiger Dreiklang residirt. —

**) Den Nichtbesitzern der Weber'schen „Tonsetzkunst" ꝛc., von welchem Werke die erste Auflage bereits vor mehr als vierzig Jahren erschienen, bringen wir aus dessen Modulationslehre, allwo von der „Stimmung des Gehörs in eine Tonart" die Rede ist, einige solcher Grundsätze zum Vergleiche der Oberflächlichkeit in dem neuesten Harmoniesystem:

„Im Allgemeinen entsteht das Gefühl einer Tonart durch das Auftreten von Harmonieen, welche derselben eigen sind. Insbesondere ist also natürlich, daß beim Anhören einer Musik, wenn das Gehör noch von keiner Tonart eingenommen ist, dieses jede sich ihm zuerst darbietende harte oder weiche Dreiklangsharmonie als tonische anzunehmen geneigt ist."

„Das einmal in eine Tonart gestimmte Gehör stimmt sich nicht ohne hinreichenden Grund in eine andere um."

„Das Gehör nimmt jede vorkommende Tonverbindung, welche an sich selbst in der bisherigen Tonart vorfindlich ist, in der Regel auch wirklich für leitereigen, nicht für eine Ausweichung."

„Kommt hingegen dem, in eine Tonart gestimmten, Gehör eine Tonverbindung vor, welche in der bisherigen Tonart nicht vorfindlich ist, welche es sich daher unmöglich als derselben angehörend erklären kann, und deßhalb für eine Ausweichung erklären muß, so sieht es dieselbe wenigstens als derjenigen Tonart angehörig an, welche mit der, in welche es bisher gestimmt gewesen, möglichst nahe und innigst verwandt ist. ꝛc." —

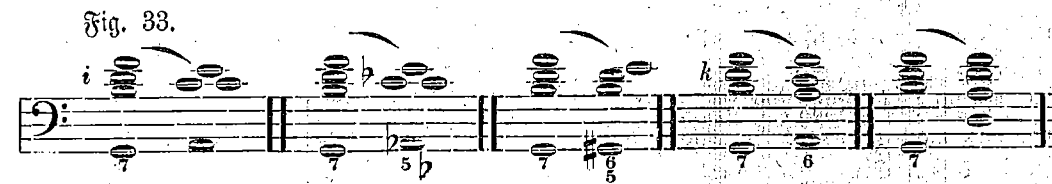
Aehnlich wie oben nach der Aufhebung des Quintenparallelen-Verbotes schränkt der Verfasser seinen „mit Recht" aufgestellten Satz wieder ein, fällt aus seiner Fortschrittsrolle und bringt abermal antiquirten Quark aus der Zopfmusiktheorie: „Selbstverständlich gibt die oben angewandte natürlichste Stimmenführung und das Vermeiden der melodisch auftretenden übermäßigen und verminderten Intervalle, der offenbaren und verdeckten Quinten- und Octavenparallelen *), sowie der unharmonischen Querstände einer jeden Accordfolge den meisten äußeren Zusammenhang, wie denn endlich auch wohl zu beachten ist, Accorde von entfernter Verwandtschaft nicht in zu rascher Bewegung unmittelbar auf einander folgen zu lassen, um dem Ohre Zeit zu gönnen, auch den innern Zusammenhang der Harmonieen zu erfassen." Sollte man nicht meinen, man höre aus grauer Zeit herüber den ehrwürdigen Albrechtsberger unterrichten! —

VI.

Dissonanz, welche vom Verfasser in seiner Abtheilung „Consonanzen" für den Zweck des Harmoniesystems schon hinreichend erklärt war, wird jetzt als die „melodische Verzögerung einer Consonanz" definirt. Eben so könnte er dann auch beziehlich vieler Consonanzen sagen, sie seien die melodischen Auflösungen der Dissonanzen, was freilich in dem einen, wie in dem andern Falle das eigenthümliche Wesen, weder der Con-, noch der Dissonanzen zum richtigen Verständniß führte.

Mit der oben, Seite 10, erste Anmerk., von uns für die Bereicherung der musikalischen Terminologie als werthlos bezeichneten Trugfortschreitung einer Dissonanz kommt nun der Verfasser jetzt bei der harmonischen Trugfortschreitung nicht selten geradezu in Zwiespalt. So kann z. B. die Septime in unten stehender Fig. 33 sich normal abwärts auflösen, *i*, oder die beziehliche Stimme schreitet gar nicht fort, sondern es geht der festgehaltene dissonirende Ton beim Fortschreiten der übrigen Stimmen in das Consonanzverhältniß über, *k*; und doch haben wir in allen solchen Fällen harmonische Trugfortschreitungen, und in Erwartung von Tonschlüssen Trugcadenzen:

Fig. 33.
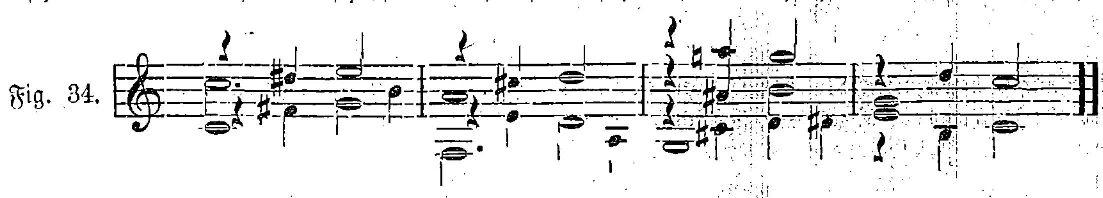


Will man nun Mißverständnissen vorbeugen, so muß man die Bezeichnung „Trugfortschreitung" für die Führung einer Dissonanz in eine andere Dissonanz verwerfen, oder durch die Bezeichnung melodische und harmonische Trugfortschreitungen, die Stimmenführung von den Accordfolgen oder Harmonieenschritten, unterscheiden.

In der weiteren Verfolgung der Dissonanzen verfährt Weitzmann, den älteren Harmonielehrern gegenüber, umgekehrt, indem er die Vorschläge, Durchgangstöne, Vorausnahmen und Vorhalte vor der Erklärung der dissonirenden Dreiklänge und der Septimenaccorde abhandelt. —

Die Definitionen: „Vorschläge sind melodische Verzierungen eines Accordtones" und „Durchgänge bilden die melodische Verbindung zweier Töne eines und desselben Accordes oder verschiedener consonirender oder dissonirender Accorde", bezeichnen wohl einigermaßen den Zweck dieser Nebentöne, aber nicht die Sache selbst. Die Vorschläge sind in der Regel, die Durchgänge immer harmoniefremde Töne, liegen daher außerhalb der Accorde und müssen sich stufenweise, also in Secundenschritten, in ihre beziehlichen Haupttöne auflösen, welche letztere Stimmenführung mit melodisch nicht identisch ist, da die Melodik die Stimmen stufenweise (gehend) und sprungweise (springend) zu führen lehrt, wie dann auch selbst Vorschläge springend vorkommen, in welchen Fällen sie als Accordbestandtheile erscheinen.

Unter mehreren vorgeführten Beispielen dieser harmoniefremden Töne, womit jedoch keineswegs die verschiedenen Arten derselben erschöpft werden, befindet sich auch das nachstehende Beispiel in Fig. 34:



*) Dem Verfasser scheinen denn doch die Quinten- und Octaven-Parallelen stark im Fleisch und Blut zu sitzen! Er kann sie trotz seiner Aufhebung des alten Gesetzes nicht los werden! —

Weitzmann selbst sagt von dem ersten Accorde im 3. Takte, daß das Zusammentreffen der Töne *a — ais* zu den „schärfsten und gewagtesten Dissonanzen" gehöre, erlaubt sich aber dessen ungeachtet, hierauf ungenirt zu sagen: „Zum Beweise aber, daß allgemein anerkannte musikalische Autoritäten auch von diesen schärfsten Dissonanzen Gebrauch gemacht haben, möge hier das folgende Beispiel Platz finden:"

Beethoven, Adagio der Son. Op. 106.
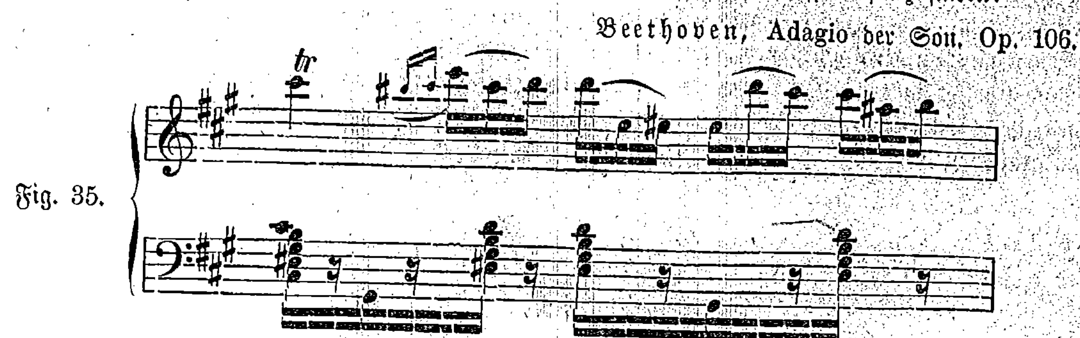


Fig. 35.

Aber welcher Schüler, der seinen Cursus in der Harmonielehre frequentirt hat, erkennt nicht den Unterschied zwischen diesen beiden Beispielen? Die Nebennote *e* in der ersten Triolenfigur liegt von dem Baßtone *eis* um 3 Octaven entfernt, sie erscheint ferner schnell vorüber gehend auf dem milden verminderten Septimenaccorde in enger Lage, löst sich also auch bei demselben Accord (nachdem sie vorher in die untere Nebennote *cis* springt und mit dieser Note einen Doppelvorschlag bildet) kunstgemäß auf, während Weitzmann's Exempel durch eine ganz andere Accordlage, längere Dauer der Töne 2c. viel weniger zu den „melodischen Verzierungen eines Accordtones" gehört, sondern als ein unschöner, widerlicher, chromatischer Zusammenklang empfunden wird. Sollte nun aber gar der Verfasser mit der Vorführung dieses Beispiels etwa der Meinung sein, „das gleichzeitige Zusammentreffen eines Tones mit seinem chromatischen Nebentone" gehöre zu den „. . . in früheren theoretischen Werken aber noch nicht erklärten Zusammenklänge 2c. 2c." so verweisen wir ihn auf: Weber's „Tonsetzk.", B. 3, Seite 68; die „Kompositionsl." von Marx, 1. Aufl., 1. Band, Seite 158, Beispiel 455; Richter's „Lehrbuch der Harmonie", 1. Auflage, Seite 110, Beispiel 249.

In den älteren Musiktheorieen wird die erstere Art dieser harmoniefremden Töne mit Wechselnote, worunter man alle solche Nebennoten auf schwerer Tactzeit stehend begriff, bezeichnet. Vorschlag paßt daher in diesem Sinne genommen nicht durchweg für Wechselnote, weil z. B. Marx in Betreff des kurzen Vorschlages in seiner „Allgem. Musikl.", Seite 200, sagt: „Er hat gar keine bestimmte Geltung, sondern wird nur ganz kurz vor dem Hauptton angegeben; sein unbestimmter Werth geht also von der vorhergehenden Note ab." Da nun jeder schweren Taktzeit unmittelbar nur eine leichte vorangehen kann, der kurze Vorschlag aber noch dieser leichten Zeit angehören soll, so muß man, nicht nur lange und kurze, sondern auch schwere und leichte Vorschläge, und resp. Wechselnoten, von einander unterscheiden. — Und in der That hat man in der jüngeren Zeit, jedoch schon vor der Veröffentlichung des W.'schen Harmoniesystems eine Abänderung, freilich auf einem andern Grunde beruhend, in Betreff des Ausdrucks Wechselnote eintreten lassen, indem man die mit der Hauptnote abwechselnd erscheinende Nebennote damit bezeichnet, während dann die Durchgänge zwei Accordnoten verbinden, eine Stimme so zu sagen von einem harmonischen Tone durch die Nebennote in den andern harmonischen Ton geht. Beide Hauptarten von Nebentönen, Wechselnote wie Durchgang, können dann auf schwere und leichte Zeit fallen; siehe Fig. 36:
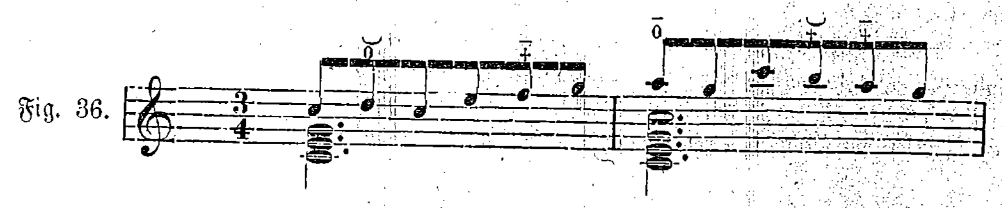


Fig. 36.

Die mit 0 bezeichneten Noten sind Wechselnoten und jene mit † Durchgänge, und insbesondere deutet das prosodische Zeichen der Länge (—) auf schwere und jenes der Kürze (◡) auf leichte Zeit.

Wir schenken Abänderungen allgemein eingeführter Ausdrucksweisen nicht leicht und gerne unsern Beifall, im Gegentheil halten wir möglichst zähe an der herkömmlichen Terminologie, und zwar hauptsächlich deßhalb, um den Kunstjüngern das Verständniß älterer Lehrbücher zu erleichtern, zu ermöglichen; jedoch der vorstehenden Abänderung können wir unsere Anerkennung nicht versagen, weil dieselbe vollkommen begründet ist und zur Bezeichnung der Sache angemessener erscheint.

In Betreff der Erklärung der „Vorausnahmen" (Anticipationen) wäre nichts Besonderes zu entgegnen, wenn sich der Verfasser nicht wieder einmal in überschwänglicher Phraseologie ergangen: „...mehrere der unten folgenden Vorausnahmen sind dem Ohre nicht mehr fremd, andere aber lassen sich nur durch eine zum Ausdruck zu bringende Stimmung rechtfertigen, in welcher die Leidenschaft dem Verstande voraus eilt, oder der Eigensinn sich nicht der herkömmlichen Sitte fügen will." — Von den dargebotenen dreizehn Anticipations-Mustern lassen wir unter *i* und *k* in nachstehender Fig. 37 zwei folgen, die sich junge Componisten je nach Geschmack und Lust als Talismane zum tonischen Ausdruck ihrer dem Verstande vorausgeeilten Leidenschaft und des der herkömmlichen Sitte sich nicht gefügigen Eigensinnes mit zur Reise auf die Kunstbahn nehmen mögen:
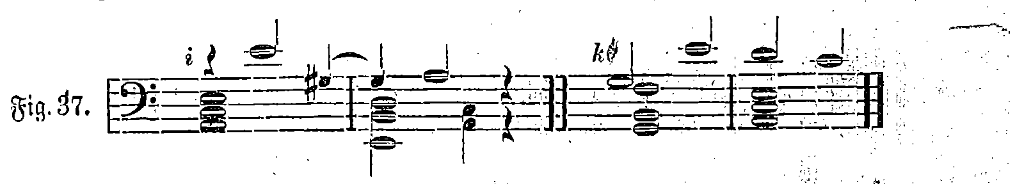


Fig. 37.

Statt Vorhalt, wie der Verfasser sich auch bereits dieses Ausdrucks schon bedient, lesen wir jetzt: „Vorhaltsdissonanzen." Daß es ausnahmsweise auch consonirende Vorhalte geben kann (siehe z. B. André's „Tonsetzkunst", Band 1, Seite 154; — auch Richter's „Lehrbuch der Harmonie", Seite 87), wäre demnach hier ignorirt. —

„Wenn die Vorschläge und Durchgangstöne ihrer Natur nach den minder hervortretenden, unaccentuirten Takttheilen angehören, und die Vorausnahmen nur als ganz besondere Abnormitäten [Ja wohl, — wie z. B. die bei *i* und *k* in Fig. 37 mitgetheilten Exempeln!] betrachtet werden können, so treten die Vorhalte, welche ihre dissonirende Erscheinung durch die Verbindung mit dem Tone eines ihnen vorangehenden Accordes vorbereiten, nunmehr fest und gewichtig auf accentuirten Tacttheilen auf, oder sie stempeln den Tacttheil, auf welchem sie erscheinen, durch ihr Gewicht zu einem schweren." Der Satz enthält Widersprüche und Kauderwälsches! Es kommen ja denn doch auch Vorschläge und Durchgänge auf accentuirten Tacttheilen vor, wie oben erklärt wurde und wozu der Verfasser selbst eine bedeutende Anzahl desfallsiger Beispiele brachte! Wer in aller Welt vermag ferner sich eine klare Vorstellung nach dieser Definition von einem Vorhalte zu verschaffen, selbst wenn er auch den mit „welche" beginnenden Zwischensatz auflöst in: „Die Vorhalte bereiten ihre dissonirende Erscheinung durch die Verbindung ꝛc. vor?" — Sehr interessant, die Vorhalte in solcher Activität zur Herstellung ihrer eigenen Existenz zu sehen! Und die Vorhalte sollen „durch ihr Gewicht" den Tacttheil, auf welchem sie erscheinen, zu einem „schweren stempeln", treten aber auch „fest und gewichtig auf accentuirten Tacttheilen auf!" — Was doch die Geschäftigkeit dieser Vorhalte Alles zu bewirken vermag! Sogar schwere Tacttheile können sie auf leichte Zeiten hinzaubern! —

Die Vorhalte richtig und verständlich zu erklären, ist ja doch wahrlich so schwer nicht, wenn man vorzugsweise ihre Entstehung klar und bestimmt in's Auge faßt und bei der Erklärung selbst nicht absichtlich sich in geschraubtem Gerede gefällt. Die Zurückhaltung, Retardation, eines Tones aus dem unmittelbar vorausgehenden Accord, welcher Ton nunmehr beim Accordwechsel und auf schwerem Tacttheil harmoniefremd ist und sich in die, in der Regel noch unbesetzte Stufe des eigentlichen Accordtones stufenweise aufzulösen hat, läßt den Vorhalt entstehen. In solcher Weise auf die Entstehung der Vorhalte, auf dieses Fortklingen-lassen, die Aufmerksamkeit beim Unterrichten zu lenken, versäume man ja nicht, weil dieses Verfahren das Verständniß solcher Accordgestaltungen besonders erleichtert, ohne dabei die Erörterung von den 3 Momenten der Vorbereitung, des Eintrittes und der Auflösung zu versäumen.

Die Notenbeispiele sind zum großen Theile gut, wie wir sie aber auch sonst in jeder Harmonielehre, jedoch in diesen alle Arten mehr umfassend, finden; nur einige, in welchen der Verfasser die Vorhalte wie an den Haaren aufwärts zieht, taugen nichts. Wenn er aber meint, nur die „neueren Tonsetzer" brächten „mit vollem Recht" (welches Recht aber gar nicht begründet wird) „aufwärts steigende" Vorhalte, so ist dieses wieder einmal ein Irrthum. Treten nun allerdings die Vorhalte von unten viel seltener auf, als jene von oben, so kommen sie doch auch schon längst in älteren Compositionen vor (— wir erinnern nur, vieler anderen Fälle nicht zu gedenken, an die bekannte Schlußformel mittelst des sogenannten Undecimen- oder Terzdecimen-Accordes, in welchem die zum Baßtone stehende große Septime aufwärts schreitet —), und in fast allen Musiktheorieen wird über deren Verwendbarkeit das Erforderliche gelehrt. Im Allgemeinen läßt sich annehmen, daß der obere Bestandtheil von manchen großen und von den übermäßigen Intervallen in den Accorden aufwärts geführt zu werden strebt, und daß dieses Streben durch die Retardation in der Regel nicht aufgehoben wird. Auch dieser letzte Umstand rechtfertigt zum Theile unsern ausgesprochenen Tadel, daß der Verfasser die sämmtlichen leitereigenen

Grundharmonieen nicht vor den Accorden mit harmoniefremden Tönen zur Abhandlung gebracht hat, um das Streben, nach welcher Richtung einzelne Accordtöne zu führen wären, sicherer zu erkennen.

Zum Schlusse stellt Weitzmann „Accordbildungen durch Vorhalte" auf, von welchen die nachstehenden Beispielen den Begriff von Vorhalt nicht erkennen lassen:

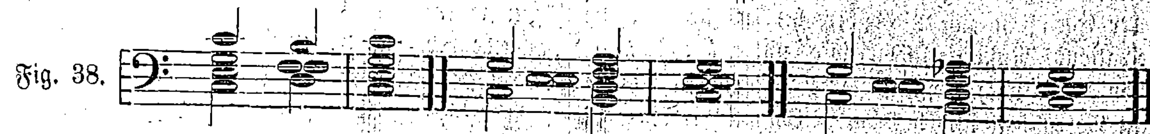


Fig. 38.

Wo hier die Vorhalte stecken, vermögen wir nicht anzugeben.

VII.

Was über den verminderten Dreiklang im neuen Harmoniesystem gesagt wird, ist wenig und längst bekannt. Selbst der Anschauungsweise mancher Theoretiker, wornach dieser Accord, in so fern er auf der siebenten Dur- oder Moll-Leiterstufe seinen Sitz hat, als ein vom Dominantseptimenaccord abgeleiteter, also gewissermaßen als ein verstümmelter Vierklang erklärt werden kann, wird nicht gedacht. — Der übermäßige Dreiklang dagegen wird vom Verfasser umständlicher besprochen. „Dieser Accord ist jedoch so enharmonischer Natur, daß das Ohr durch seine blose Erscheinung noch nicht unterrichtet wird, welcher seiner drei Töne die übermäßige Quinte der Grundlage bildet:

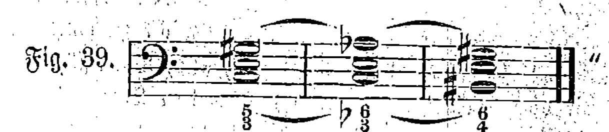


Fig. 39."

Daß dieser Accord nach seiner Intervallen-Zusammensetzung eine dreifache Mehrdeutigkeit zuläßt, liegt in der gleichweit von einander abstehenden Tonentfernung seiner Bestandtheile; denn wie der verminderte Septimenaccord den Octavenraum in vier kleinen Terzen (— natürlich nur der Tonhöhe nach, da die Septime zur Octave eine übermäßige Secunde bildet —) umfaßt, so umspannt der übermäßige Dreiklang die Octave in drei großen Terzen (von denen ein Verhältniß als verminderte Quarte erscheint):

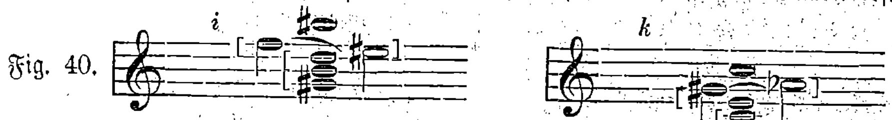
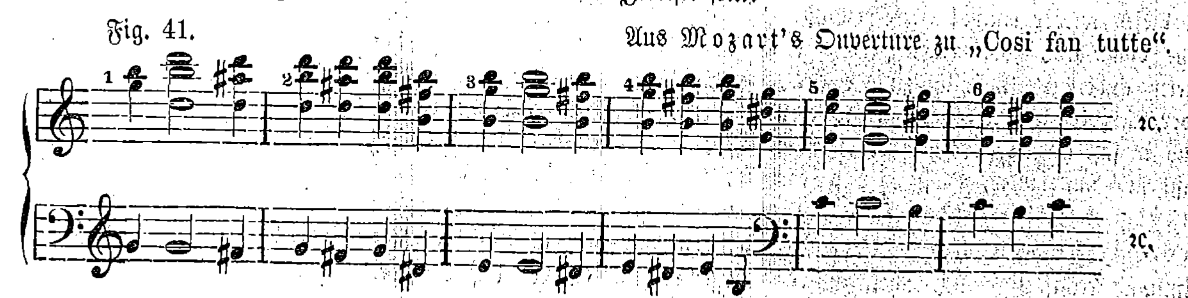


Fig. 40.

Jedoch wird das Auftreten dieses Accordes nicht leicht einen Zweifel beziehlich seines Leitersitzes in dem musikalisch gebildeten Gehöre erregen, ist dasselbe einmal in eine Tonart eingestimmt. Würde aber der Spleen eines Componisten dazu drängen, ein Tonstück mit dem übermäßigen Dreiklang beginnen zu lassen, was aber der Verfasser theilweise bekämpfen müßte, weil er selbst sagt: „Die übermäßige Quinte ist so scharf, daß sie entweder regelmäßig vorbereitet, oder aber als melodischer Durchgangston auftreten muß", — so wäre es allerdings schwierig, ja unmöglich, die richtige Gestaltung von den Drillingen (siehe Fig. 39) sogleich zu finden und die beziehliche Tonart festzustellen, gleichwie man durch den verminderten Vierklang vom Beginn der Ouverture zu Auber's Oper: „Die Stumme von Portici" bis zur Auflösung jener Harmonie in Betreff der Tonart, wenigstens beim erstmaligen Anhören, in Ungewißheit gelassen wird. In nachstehendem Beispiel aus der Ouverture zu Mozart's Oper: „Cosi fan tutte" wird man aber gewiß nicht beziehlich des zweimal auftretenden übermäßigen *D*-Dreiklangs im 1. und 2. Tacte und des dreimal erscheinenden übermäßigen *G*-Dreiklangs im 4., 5. und 6. Tacte im Zweifel sein:

Fig. 41. Aus Mozart's Ouverture zu „Cosi fan tutte".



Freilich hätte Mozart den einen oder den andern dieser chromatischen Dreiklänge auch in anderer Weise z. B. den letzten derselben anstatt nach dem großen *C*-Dreiklang mit enharmonischer Umschreibung des Tones *dis* in *es* nach dem *As*-Dreiklang führen können:

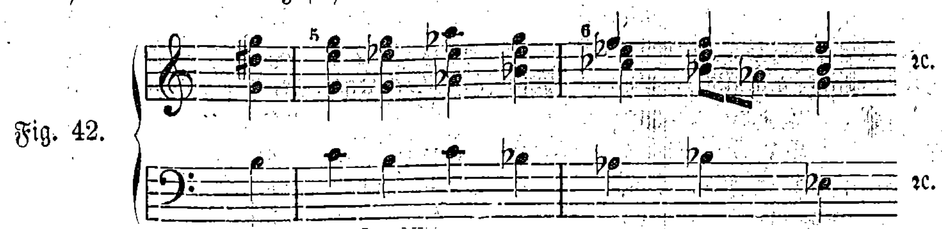


Fig. 42.

Hier würde aber vom Gehöre der übermäßige *Es*-Dreiklang nicht als ein vom übermäßigen *G*-Dreiklang verschiedener, sondern als ein und derselbe Accord empfunden werden, und erst durch den darauf folgenden *As*-Dreiklang (als Sextenaccord) wäre der vorausgegangene übermäßige Dreiklang, gleichsam nachträglich, als *Es*-Dreiklang aufzufassen.

Die aufgestellten Notenbeispiele erscheinen auch hier, wie viele frühere, nicht durchgehends nachahmenswerth; neben guten, brauchbaren Beispielen, stehen immer wieder unschöne, vor deren Verwendung man den noch ungewandten oder mit geringerem Musiktalent begabten Harmonieschüler, dem solche unkünstlerischen Gestaltungen in den Sinn kämen, zu warnen hätte. So können wir die unten stehenden für den Gebrauch des übermäßigen Dreiklangs entnommenen Beispiele nicht schön finden:

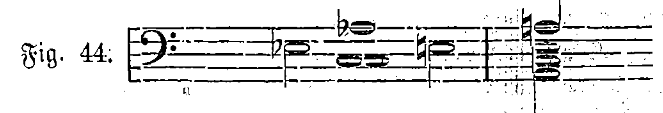
Fig. 43.



Derartige Zusammenstellungen, theils schöner, theils unschöner Beispiele erinnern an das Verfahren mancher älteren Tonlehrer, die bei solchen Anlässen alle möglichst denkbare Gestaltungen der beziehlichen Fälle erschöpfend vorführten, dabei aber nach vorgenommener sorgfältigen Prüfung und kunstvernünftigen Sonderung die verwendbaren Beispiele mit „bene", die übrigen mit „male" bezeichneten, während Weitzmann dieselben alle gleichsam wie Muster hinstellt, oder höchstens am Schlusse eines Kapitels, worin er mit den Errungenschaften für die „neuere Tonkunst" prahlt, nur im Allgemeinen den Gebrauch derselben wieder einschränkt. —

Von dem nachstehenden Beispiel:

Fig. 44.
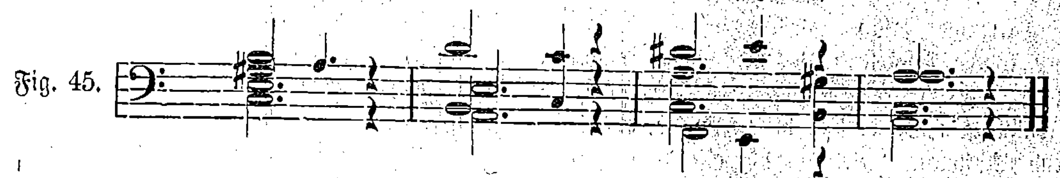


sagt der Verfasser, daß „nicht der Ton *As*, sondern *Gis*" einen „stufenweisen [!] Vorhalt" [?] vor *A* bilde und nur zur Erleichterung des Lesens werde eine enharmonische Umschreibung vermieden. Der Ton *As*, in seiner zweiten Hälfte als *Gis* betrachtet, ist, selbst nach Weitzmann's aufgestellter Lehre nichts anderes, als die Quinte des übermäßigen *C*-Dreiklangs, welche Quinte, wie ebenfalls vom Verfasser zur Bedingung gestellt wurde, durch den Ton *As* vorbereitet wird. *Gis* als Vorhalt stände ja auch nicht vorschriftsmäßig auf „accentuirtem" Tacttheil! Oder soll dieses einer der besonderen Fälle sein, bei welchem der Vorhalt die leichte Tactzeit zu einer schweren „stempelt"? —

Am Schlusse dieser Abhandlung fehlt es dann auch wieder nicht an zugeeigneten Vorrechte oder Bevorzugungen für die „neuere Tonkunst." Dieselbe „gebraucht demnach diatonische und chromatische Vorhalte, und es ergeben sich dadurch zuweilen Folgen von Accorden, deren innerer Zusammenhang erst aus der enharmonischen Bedeutung derselben hervorgeht." — Auch hierbei scheint dem Verfasser unbekannt zu sein, was der älteren Tonkunst eigenthümlich ist und die Musiktheorie, längst festgestellt, aufweist. Das Feld der Enharmonik ist bereits bestens cultivirt, wovon unten, Abtheilung XII, ausführlicher die Rede sein wird. Besonders hat sich hierüber A. André in seiner „Tonsetzkunst" ausgesprochen; er widmet „der enharmonischen Behandlung der Accorde" ein eigenes, zwölf Seiten füllendes Capitel, das 15. im ersten Bande des genannten Lehrbuchs, und eine aufmerksame Durchsicht dieses Capitels und der Abhandlungen von der Enharmonik in noch andern Werken dürfte Jedermann von großem Nutzen sein, den die Lust anwandelt, für die „neue Tonkunst" Accordgestaltungen erfinden oder als nagelneu erklären zu wollen, die man doch schon seit vielen Jahren kennt, lehrt und verwendet. —

VIII.

Den Septimenaccord läßt Weitzmann, wie auch mancher andere Theoretiker aus alter und neu
Zeit (Marpurg, Hauptmann), aus der Zusammensetzung (Uebereinanderstellung) zweier terzverwandter Dre
klänge entstehen. Ob diese Anschauungsweise der Entstehung der Septimenaccorde zum Zwecke einer Harmoni
lehre, der Bildungsmaxime gegenüber, wornach sämmtliche Grundaccorde nach einem bestimmten Princ
terzenweise aufgebaut werden, einen Vorzug verdient, — darüber wollen wir heute nicht streiten. Anerkenne
wird man aber, daß der Verfasser denn doch einmal daran dachte, die Art und Weise anzudeuten, wi
Accorde gebildet werden, was er freilich, wie wir wissen, längst schuldig geblieben. Es wird nun ein Bei
spiel vorgeführt, in welchem man einmal die Septime eines Vierklangs vorbereitet, ein andermal dieses In
tervall der Octave nachgeschlagen findet. Die Bemerkung, daß man bisher nur dem Dominantseptimenaccord
und den Vierklängen mit kleiner Quinte und kleiner oder verminderter Septime das Vorrecht freien Eintritt
einräumte, versetzt den Verfasser in eine quasi exaltirte Expectoration: „Die neuere Tonkunst aber läß
auch die schärfste Dissonanz frei auftreten, wenn es durch den Charakter des Tonstück
bedingt wird, und wenn dieselbe eine regelmäßige Auflösung oder Trugfortschreitung
nimmt. Denn eine Rede darf mit einer Frage beginnen, wenn nur die Antwort darauf erfolgt, und di
Mathematik darf den combinirtesten Lehrsatz aufstellen, wenn sie nur den Beweis dafür zu liefern im Stand
ist. Sollte also ein Tonstück nicht, wie folgt, mit einem Septimenaccorde, in welchem die herbsten Dissonan-
zen, eine übermäßige Quinte und eine große Septime, zugleich enthalten sind, beginnen können? Sollt
nicht, wie hier im zweiten Tacte, ein schwerer Secund-, Quart-, Quint-Vorhalt ungebunden auftreten können,
wenn nur, wie hier z. B., wo im ersten Tact der Grundton, im zweiten die Terze, im dritten die Quinte
des *A*-moll-Dreiklanges durch einen Vorhalt von oben und unten verzögert wird, dem Ohre durch die
folgende Harmonie auch die Bedeutung der vorhergehenden klar gemacht wird?"

Fig. 45.



„Ja sollte die Dissonanz nicht zuweilen, gleich den so eben aufgestellten Fragen, die Antwort schuldig bleiben können, wenn dieselbe nur in dem Folgenden verdeckt enthalten ist, 2c. 2c." —

Der „Charakter des Tonstückes" und die „Auflösung oder Trugfortschreitung" sollen das Auftreten der „schärfsten Dissonanz" rechtfertigen, begründen!? — Was man auch immer in ästhetischer Hinsicht mittelst der Tonkunst erstreben kann oder zu erstreben vermeint, so wird aber kein Vernünftiger darüber streiten wollen, daß die melodischen, harmonischen und rhythmischen Tongestaltungen in allen Fällen dem Kunstgesetzlichen unterworfen bleiben müssen, wovon selbstverständlich die „schärfste Dissonanz" am allerwenigsten ausgeschlossen sein kann. — Nach solchen, des Verfassers, Behauptungen blieb es geradezu eine reine Nebensache, welchen Eindruck die je nach Belieben aus sonderbarer Lust zu einer barocken Tonmasse verbundenen „herbsten Dissonanzen" auf unser Gehör und Gefühl bei ihren Eintritten und während ihrer Dauer ausüben, — wenn nur zuletzt die Auflösung regelmäßig erfolgt! — Daß eine Rede mit einer Frage beginnen kann, ist eben so allgemein bekannt, als daß auch ein einziger Narr mehr fragen kann, als hundert gescheidte Leute zu beantworten vermögen; aber daß die „schärfste Dissonanz" einer Frage und die „Auflösung" einer Antwort gegenüber stehend verglichen werden, will uns nicht in den Kopf, indem nach des Verfassers eigener Erklärung man „die Antwort schuldig bleiben" kann, — aber auch die Dissonanz „eine regelmäßige Auflösung" zu nehmen habe!?! — Eben so ist uns nicht unbekannt, daß die combinirtesten mathematischen Lehrsätze aufgestellt werden können, wenn die Beweise dafür erbracht werden. Diese Beweise müssen aber an und für sich dem Verstande und der Vernunft einleuchten und nicht selbst auch noch der Rechtfertigung und Begründung bedürfen, wie es hier wirklich der Fall wäre, wollte man auf den „Charakter des Tonstückes" den Eintritt der „schärfsten Dissonanz" begründen; — das ist eine willkürliche Annahme, wenn überhaupt ein vernünftiger Sinn daraus gezogen werden wollte, aber keine einleuchtende und haltbare Begründung! — Ferner bringt uns der Verfasser zur Erläuterung seiner Behauptung in Fig. 45 einen übermäßigen Dreiklang mit Beifügung einer großen Septime. In seiner vorausgegangenen Abhandlung vom übermäßigen Dreiklang schränkt der Verfasser das Auftreten der übermäßigen Quinte ein. (Siehe oben, Seite 32, nach Fig. 40!) Zu dieser scharfen Dissonanz kommt nun in Fig. 45 noch eine zweite, die große Septime, und nun wäre dieser Zusammenklang mit seiner doppelten Schärfe sogar zu Anfängen von Tonstücken qualificirt!? —

Die ersten Accorde im 2. und 3. Tacte der Figur 45 werden vom Verfasser für Vorhalte erklärt, — und doch fehlt denselben eine wesentliche Bedingung, die Vorbereitung! —

Sehr ungelenkig werden die regelmäßigen Führungen der Bestandtheile des Septimenaccordes angegeben, während man in älteren Lehrbüchern diese Angabe einfacher, natürlicher und präciser findet. Hier ein Pröbchen: „In einer bestimmten Tonart bleibend wird, wie schon erwähnt, die Septime sich nicht melodisch steigend, der Grundton nicht stufenweise fallend auflösen können, weil in beiden Fällen ein schon vorhandener Ton verzögert werden würde [?]; ꝛc." —

Etwas seltsam klingt folgende Adoption: „Da nun selbst in der classischen Tonkunst dem Dominantseptimenaccorde ein freieres Auftreten gestattet war, so kann die romantische Tonkunst wohl mit Recht die folgenden Sätze aufstellen:

„1) Einem bestimmten Dreiklange kann jeder der verschiedenen Dominantseptimenaccorde folgen;
2) Jedem Dreiklange kann ein bestimmter Dominantseptimenaccord folgen;"

Der Verfasser nimmt „mit Recht" Sätze aus der älteren Tonkunst auf und verwirft solche „mit Recht" — und dieses Alles „mit Recht", das heißt, — nach seinem subjectiven Gutdünken! — Die erläuternden Beispiele hierzu zeigen lauter bekannte Harmonieenschritte, wie dieselben, jedoch vollständiger, in älteren Lehrbüchern, z. B. in G. Weber's „Tonsetzkunst, Bd. 2, fünfte Abtheil., zu finden sind, und klären demnach das noch bis jetzt Unerklärte nicht auf.

Im ersten Accorde der nachstehenden Fig. 46 ist wohl das fehlende *G* im Baß dem Setzer zuzuschreiben; das Beispiel bei *i*, wie es im Harmoniesystem gedruckt steht, soll wohl wie bei *k* erscheinen:

Fig. 46.

Was vom verminderten Septimenaccorde mitgetheilt wird, ist von den älteren Lehrbüchern nicht abweichend, — also wiederum nichts Neues. Von der Behandlung des kleinen Vierklangs, auf der II., III. und VI. Stufe in Dur und auf der IV. Stufe in Moll residirend, sowie von jener des Vierklangs aus vermindertem Dreiklang und kleiner Septime bestehend, welcher Accord in Dur auf der VII. und in Moll auf der II. Stufe seinen Sitz hat, ist in dieser Abhandlung von den Septimenaccorden nicht die Rede, und die Harmonieen mit übermäßiger Sexte (Sexten-, Terz-Quart-Sexten- und Quint-Sexten-Accord) werden nur vorübergehend erwähnt. Am allermeisten wird man sich jedoch darüber verwundern, daß Weitzmann, der wohl den großen Vierklang mit übermäßiger Quinte oben in Fig. 45 abgefertigt, des Vierklangs aus kleinem Dreiklang und großer Septime bestehend, dem Lobe in seinem Lehrbuche eine wirkungsvolle Zukunft in Aussicht stellt (siehe oben, Seite 15, die Figuren 9, 10 und 11), mit keiner Sylbe gedacht hat. Diesen köstlichen Bissen hätte man doch nicht so ganz und gar unberührt lassen sollen! Und wie konnte dieser Manco von den Preisrichtern unbeachtet gelassen werden!? —
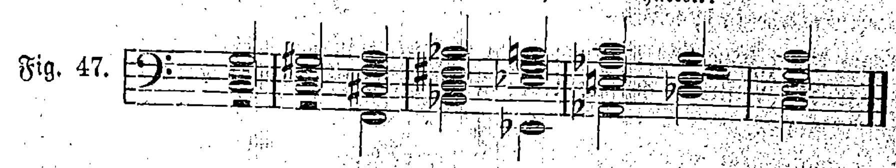
Am Schlusse werden noch mehrere Beispiele von Retardationen gebracht, die wohl in früherer Zeit als Undecimen- und Terzdecimen-Accorde erklärt wurden, aber nun schon längst als Vorhalte angesehen werden, was sie in der That auch sind. Deßhalb hätte der Verfasser diese Accordbildungen bei der Lehre von den „Vorhalten" bringen sollen. Freilich konnte er dieses auch wieder nicht, weil er die Septimenaccorde noch nicht gebracht hatte. Solche Consequenzen ergeben sich, wenn man das Pferd am unrechten Theile aufzuzäumen beginnt. —

IX.

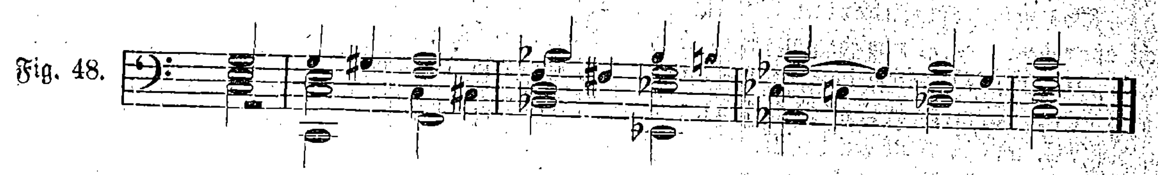
Unter der Ueberschrift „Trugfortschreitung" sagt der Verfasser: „Wenn die Dissonanz eines Accordes bei ihrer regelmäßigen Auflösung in einen neuen dissonirenden Accord tritt, so entsteht eine Trugfortschreitung." Wir haben früher schon auf das Zwiespaltige dieser Bezeichnung aufmerksam gemacht, auch gesagt, daß bei uns vorzugsweise die Trugcadenz damit bezeichnet werde. Aus dieser eben citirten Erklärung kann man nicht leicht errathen, ob der Verfasser von einer melodischen oder harmonischen „Trugfortschreitung" gesprochen; dagegen zeigen die Beispiele unverkennbar, daß er, dem Sinne seiner Erklärung in der Abtheil. „Dissonanzen" entgegen, hier die harmonische Trugfortschreitung gemeint habe, da in einigen dieser Beispiele der dissonirende, chromatische Ton beim Accordwechsel liegen bleibt, also von einer melodischen Fortschreitung dieses Tones keine Rede sein kann. Aber soll man dann in diesem Falle von einer „regelmäßigen Auflösung" der Dissonanz eines Accordes sprechen, wenn dieselbe im

folgenden Accord liegen bleibt? In ein Consonanz-Verhältniß mag ein solcher Ton beim Accordwechsel sich umwandeln, worauf wir oben in Abth. VI. und mit Fig. 33 bereits schon hingedeutet haben; aber er, resp. die betreffende Stimme, schreitet nicht fort! —
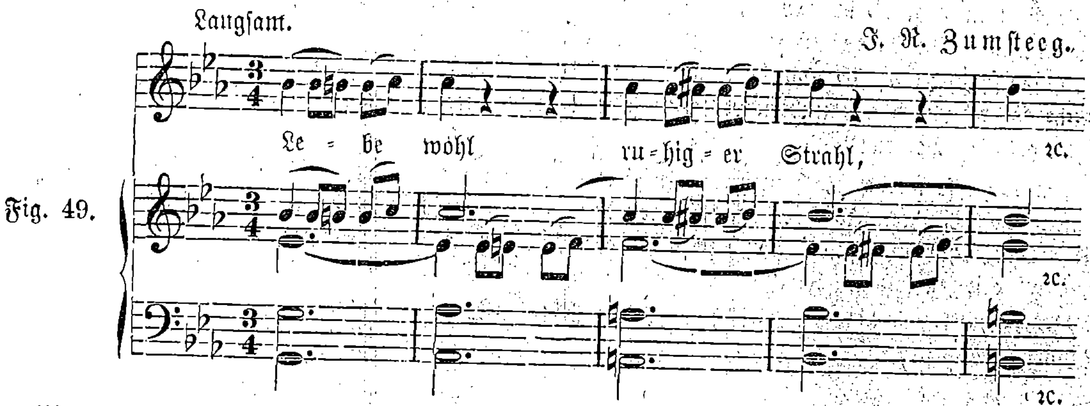
Eines der Notenbeispiele dürfen wir unsern Lesern nicht vorenthalten:

Fig. 47. 

Der Verfasser sagt hierüber: „.... es kann sogar eine Folge von übermäßigen Dreiklängen gehört werden, welche an Bitterkeit eine solche von verminderten Septimenaccorden bei Weitem übertrifft." — De gustibus non est disputandum! Wir halten dieses Beispiel für ein prägnantes Motiv zu einer infernalen Katzenmusik, im Wortsinne genommen, oder für Hottentotten-Ohren bestimmt! Denn die Folge dieser Zusammenklänge können wir für gesunde und gebildete Menschen — und wir setzen hierbei nicht einmal besondere musikalische Bildung voraus — nicht genießbar finden! Wozu enthält nun aber das neue Harmoniesystem Regeln oder Vorschriften für den Gebrauch der übermäßigen Quinte, wie wir oben, Seite 32, fast unmittelbar nach Fig. 40 mitgetheilt und worauf wir uns während dessen schon einmal berufen? Hier in Fig. 47 ist weder eine Vorbereitung zu finden, noch sind Durchgänge zu erkennen, sondern die übermäßige Quinte erscheint überall als frei eintretender Accordton*). Das Beispiel Fig. 47 steht demnach mit den vom Verfasser selbst aufgestellten Regeln im offenbaren Widerspruche. Soll dasselbe musikalisch brauchbar werden, so wäre es etwa folgendermaßen zu gestalten, allwo die übermäßige Quinte als chromatischer Durchgang erscheint:

Fig. 48. 

In ähnlicher Weise hat Zumsteeg die übermäßige Quinte durchgehend in seiner Ballade: „Colma", Gedicht von Goethe, eingeführt:

Fig. 49. 

Mit den Folgen von verminderten Septimenaccorden jene des übermäßigen Dreiklangs selbst nur entfernt in Vergleichungzu bringen und hieraus eine analoge Verwendbarkeit zu Gunsten des letzteren annehmen zu wollen, hätte dem Verfasser gar nicht in den Sinn kommen dürfen, weil er Seite 40 seines Harmoniesystems sagt: „Er [nämlich der verminderte Septimenaccord] kann wie bemerkt, seines weich dissonirenden Charakters wegen unter allen Umständen frei auftreten, ..." — Sehen wir nun auch von den Widersprüchen,

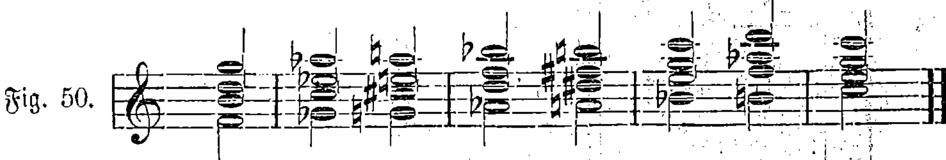
---

*) Als solcher tritt er dem Anschein nach in Compositionen der alten Tonkunst auf und zwar als Dreiklang der 5. Stufe in Dur und in Moll, zuweilen auch als Dreiklang der 1. Stufe, wenn auf diese Harmonie der Subdominanten-Accord folgt, in welchem Falle dann in Moll auch noch die Terz zu erhöhen wäre. Der Accord ist dann in der Regel durch einen gemeinschaftlichen Ton mit der folgenden Harmonie, welche aber kein übermäßiger Dreiklang ist, verbunden. Die übermäßige Quinte wird dann in allen diesen Fällen von den alten Theoretikern als eine willkürliche Annäherung an die darauf folgende Note, und der Zusammenklang als ein chromatischer durchgehender Accord, und nicht als eine Grundharmonie der beziehlichen Tonart erklärt. Als Beispiel sehe man das oben, Seite 32, in Fig. 41 mitgetheilte an. —

in welche sich der Verfasser dadurch versetzt, daß er für den Gebrauch des übermäßigen Dreiklangs, der seinem Wesen nach vom verminderten Septimenaccord himmelweit verschieden ist, die entsprechenden Regeln aufstellt und dann wieder verwirft, ganz und gar ab, und gehen wir auch auf eine nähere Untersuchung nicht ein, ob jene Regeln kunstwissenschaftlich begründet werden können, oder ob sie ihre Existenz nur der Empirie verdanken, da schon ältere Tonsetzer wohl freiauftretende verminderte Septimenaccorde in chromatischer Folge (wie z. B. Gluck in seinen Opern) und als Anfänge von Tonstücken (Ouvertüre zur „Stumme" 2c.) brachten, jedoch aber keine übermäßigen Dreiklänge in gleicher Freiheit, — so können wir unsere Meinung nicht unausgesprochen lassen, daß Demjenigem, welcher in den Folgen von übermäßigen Dreiklängen, wie z. B. in Fig. 47 aufgestellt, dem verminderten Septimenaccorde gegenüber, nur eine potenzirte „Bitterkeit" findet, der Tonsinn im hohen Grade mangelt. —

Die Dissonanz sei die „Verzögerung" der Consonanz, hat uns der Verfasser bereits gesagt, wie wir in Abtheilung VI mitgetheilt. Nun erklärt er aber weiter: „Es kann auf diese Weise eine Folge von dissonirenden Accorden gehört werden, deren einer stets die regelmäßige Verzögerung des folgenden bildet...." — Hiernach kann man, und gewiß „mit Recht" auch sagen: Die Dissonanz ist die Verzögerung der Dissonanz! Wohin sollen aber solche vertracte Explicationen führen?! —

Nach den bitteren Dreiklangsfolgen werden im Harmoniesystem einige Beispiele von Retardationen mit den nöthigen Erläuterungen gebracht, wodurch dann endlich auch die bisher vom Verfasser noch nicht vorgeführten leitereigenen Septimenaccorde der übrigen Tonstufen, jedoch nur in der Durtonleiter gelegentlich zum Vorschein kommen. Sie stehen in kunstgerechter Form, aber sie erscheinen nach den „Bittern" wie Oasen in musikalischen Steppen; denn leider kommt man von denselben wieder direct in die Wüstenei: „Bei einer Folge von Dominantseptimenaccorden muß der eine ebenso jederzeit als regelmäßige Verzögerung [!] des andern erscheinen; die unten stehenden Beispiele erfüllen diese Bedingung [sic!], und werden deshalb auch in der romantischen Tonkunst, ähnlichen Folgen verminderter Septimenaccorde gleich, ihre Rechtfertigung finden können." — Also immer wieder diese „regelmäßigen Verzögerungen"! *) — Von den vier Notenbeispielen, welche diesem modernen Reglement für den Gebrauch der Folgen von Dominantseptimenaccorden als Muster aufgestellt werden, lassen wir eines derselben, Nummer 2 (Secund-Quart-Sext-Accord) in Fig. 50 folgen:

Fig. 50.


Es versteht sich wohl von selbst, daß von diesen acht Accorden die dem letzten Accorde vorstehenden sieben je „regelmäßige Verzögerungen" sind! — Ueber den piquanten Hautgout der Accordfolgen selbst, die jeder Interessirende sich auf einem recht reingestimmten Klavier vorspielen mag**), haben wir wohl nichts weiter hinzuzufügen, als daß diese Accordfolgen mit den „Bittern", dem freien, das heißt zügellosen Auftreten der „schärfsten Dissonanz" 2c., außerhalb des Musikalisch-Schönen und des Musikalisch-Gesetzlichen stehen. Zu solchem Aberwitz braucht man wahrlich keine Musiktheorie, weder in technischer, noch in ästhetischer Beziehung. —

Was hierauf von der Führung einzelner Bestandtheile des noch einmal vorgebrachten verminderten Septimenaccordes zum Zwecke der Bildung anderer Accorde und resp. der Modulation gesagt und in Notenbeispielen mitgetheilt wird, ist Allbekanntes, wie auch das über den „Orgelpunkt" Vorgebrachte. —
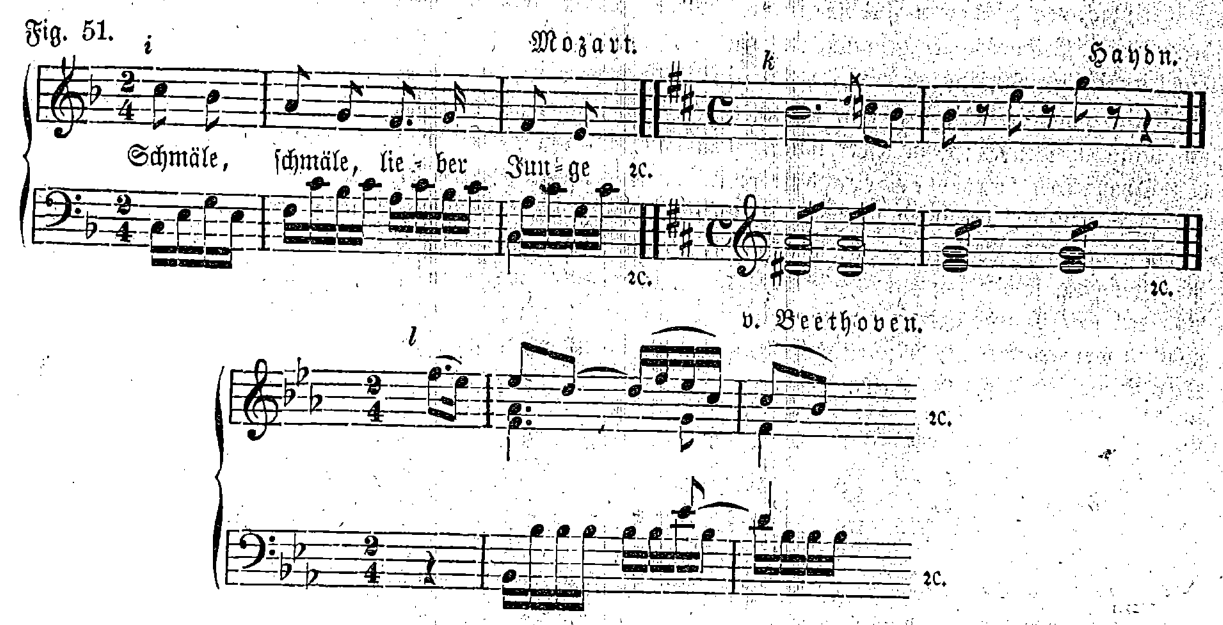
---

*) Nach des Verfassers Denkgesetzen ist wohl jedes Ding, welches in der Zeit oder in dem Raume einem andern Dinge vorausgeht oder vorsteht, eine „regelmäßige Verzögerung"? Also jeder vorkommende erste Ton, Accord, Tact 2c. 2c. ist die Verzögerung des unmittelbar folgenden zweiten Tones, Accordes, Tactes 2c. 2c.! Ein Spaziergänger kann demnach wohl auch die Verzögerung eines ihm nachfolgenden Spaziergängers werden! Die Vorderräder eines Wagens sind die Verzögerungen der Hinterräder und ein Schnellzug auf der Eisenbahn, welcher etwa um 10 Uhr irgendwo abgeht, ist die „regelmäßige Verzögerung" eines solchen, der etwa um 11 oder 12 Uhr von derselben Stelle sich in Bewegung setzt!! —

**) Auch die Tonreihen der beiden äußeren Stimmen kann man bei dieser Gelegenheit einmal zusammen (ohne die Mittelstimmen) spielen, um durch den Eindruck der Secundenparallelen (hier Nonenparallelen) einen noch extra interessanten Genuß sich nicht zu versagen, — ein Genuß, den man nicht einmal erhalten kann, wenn man übermäßige Quinten- oder verminderte Septimenfolgen in ihrer Nacktheit sich chromatisch vorspielt, da diese Intervalle enharmonisch den kleinen und resp. großen Sexten gleich klingen! —

X.

Beziehlich des Begriffs Cadenz und der Klassification verschiedenartiger Cadenzen waren unsere älteren Theoretiker nicht vollkommen übereinstimmend. G. Weber z. B. nennt in seiner „Tonsetzkunst" jede Folge von einem Vierklange zu einem Dreiklange eine Cadenz. Sitzt der Dreiklang um 4 Stufen höher als der Vierklang, so sei dieses eine natürliche, andernfalls eine Trugcadenz, welche letztere dann entweder leitereigen oder ausweichend sein kann. Je nach der, dem Dreiklange vorausgehenden Vierklangsharmonie, gibt es dann Haupt- und Nebencadenzen, und endlich entsteht durch die Verbindung des Dreiklangs der 4. Stufe mit jenem der ersten die Plagal-Cadenz, während die Folge zweier Septimenaccorde eine vermiedene Cadenz genannt wird. Weber hat offenbar den Cadenzbegriff nur einseitig im Harmonischen gesucht, während die Cadenz vorzugsweise in der Satz- und Periodenlehre ihre eigentliche Bestimmung erhält. Nicht jeder Harmonieenschritt von einem Vierklange zu einem Dreiklange bildet eine Cadenz, einen Schluß. Mozart, in der Arie der Zerline: „Schmäle, schmäle, lieber Junge" 2c. („Don Juan"), *i*, Haydn, im ersten Allegro einer seiner Symphonien, *k*, und Beethoven, im Rondo seiner Sonate Op. 7, *l*, Fig. 51, hätten hiernach diese Tonstücke mit einer Cadenz beginnen lassen:



Ja Beethoven hätte sogar in seiner Sonate, Op. 31, Nr. 3, weil er nach dem kleinen Vierklange von *f* den verminderten Septimenaccord von *a* folgen läßt, mit einer „vermiedenen Cadenz" angefangen.

Klarer spricht sich Marx in seiner „Allgemeinen Musiklehre" unter „Schluß" aus, indem er die harmonische, melodische und rhythmische Bedeutung zur Cadenzbestimmung zusammenfaßte und je nach der, dem Finalaccorde vorangehenden Harmonie die Schlüsse klassificirt. Nur vermißt man daselbst die Folge vom Dreiklange der vierten Stufe zum tonischen Accorde. Jedoch wird dieser Schlußbildung in dessen „Kompositionslehre" gedacht, aber unter die Halbschlüsse gerechnet, später auch, eben daselbst, zu den Kirchenschlüssen beigezählt. — Lobe gibt in seiner: „Theorie von der thematischen Arbeit" eine sehr sachgemäße Eintheilung der verschiedenen Cadenzen und befriedigt wohl hierin am meisten. Nach demselben bilden an den Satzenden die Harmoniefolgen V oder V⁷ — I, in Moll V oder V⁷ — I, den Ganzschluß, und beide Harmonieen in den Grundlagen lassen dann diese Cadenz vollkommen, je der eine oder der andere Accord, oder auch beide Accorde in einer Umkehrung — oder auch nur der tonische Dreiklang in der Terzen- oder Quintenlage — aber unvollkommen erscheinen. Folgt dem Drei- oder Vierklange der fünften Stufe nicht der tonische, sondern ein anderer Accord, so entsteht der Trugschluß. Erscheint der Dreiklang der fünften Stufe als Cäsur-Accord, dem irgend welche Harmonie vorausgeht — was selbstverständlich nicht am Ende eines Tonstücks, sondern nur am Ende vorausgegangener Sätze oder Satztheile stattfinden kann, — so erhält man den Halbschluß und endlich durch die Folge IV — I, in Moll IV — I, entsteht der plagalische Schluß. — Dieser Eintheilung sind während dessen auch andere musikalische Schriftsteller gefolgt, unter welchen auch Richter in seinem zwar kleinen, aber sehr empfehlenswerthen Werkchen: „Die Grundzüge der musikalischen Formen." —

Weitzmann bringt nun in die gewonnene und, wie angedeutet, jetzt ziemlich allgemeine Uebereinstimmung der Cadenzeintheilung Abänderungen. Nach manchen ganz überflüssigen Bemerkungen, woraus eher

eine wiederholte Entwickelung der Tonarten zu vermuthen wäre, aber weder den Begriff von Cadenz bestimmen, noch eine Eintheilung der verschiedenen Cadenzen erkennen lassen, kann man aus den übrigen Worten und den Notenbeispielen entnehmen, daß unter **vollkommener** Cadenz die Verbindung der beiden Dominantaccorde mit der tonischen Harmonie verstanden werden soll, und zwar in nachstehender Folge:

Dur:

I — IV — V — I,

und

I — V — IV (mit kleiner Terz) — I

Moll:

I — V (mit kleiner Terz) — IV — I,

und

I — IV — V — I,

Ganze Schlüsse sind dann bei dem Verfasser nachstehende:

Dur: I — V — I.

Moll: I — IV — I.

und endlich halbe Cadenzen:

Dur:

I — IV — I,

und

I — IV — I.

Moll:

I — V — I,

und

I — V — I.

Warum nun aber die Molltonart „jederzeit da den Oberdominantendreiklang" gebraucht, „wo die Durtonart den Unterdominantenaccord benutzt und umgekehrt", und wodurch die Ganz- und Halbschlüsse zwischen Dur und Moll geradezu verrückt werden, bleibt unerklärt. — Auch Beispiele von, sowohl den Cadenz-, als den Finalaccord mit Vorhalten und Durchgängen ausgeschmückten Cadenzen werden aufgestellt. — Statt Trugcadenz, sagt der Verfasser **vermiedene Cadenz**: „Schon die ältere Tonkunst wandte zur Aufhaltung des Schlusses eines Tonstücks außer dem Orgelpunkte auch die **vermiedene Cadenz** an, bei welcher dem Dominantenaccorde nicht der erwartete tonische Dreiklang, sondern eine andere Harmonie folgte." Zu dieser Erklärung werden dann zwei ehrsame legitime Beispiele aus der musikalischen Zopfzeit mitgetheilt, die je im zweiten Tacte Trugcadenzen enthalten:
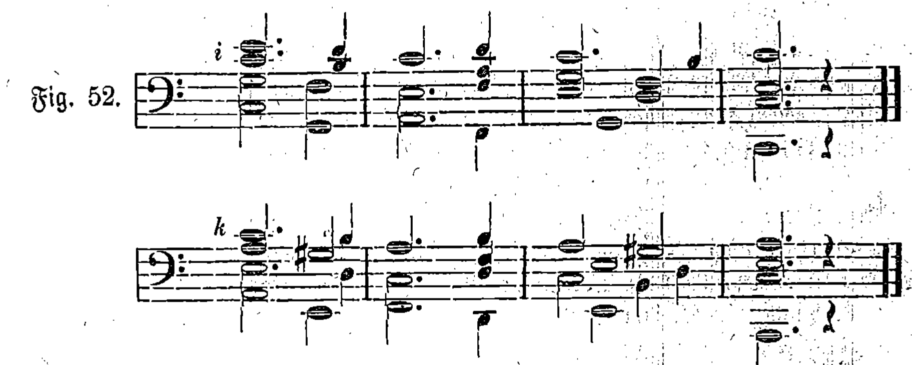


Fig. 52.

Solche schlichte Kost taugt nun freilich für einen modernen musikalischen Fortschrittsmagen nicht! — „So läßt auch die neuere Tonkunst oft hart vor dem Schlusse noch einen oder mehrere der Tonart nicht eigene, sondern chromatische Töne benutzende Accorde auftreten, um den Schlußaccord durch die Spannung, welche der ihm vorangehende zuckende Strahl erregte, desto befriedigender wirken zu lassen." — Von den hierauf dargebotenen 12 Beispielen theilen wir nachfolgend einige mit, um sich von dem „**zuckenden Strahl**" und wie der Schlußaccord „**befriedigender wirke**" eine deutliche Vorstellung machen zu können:
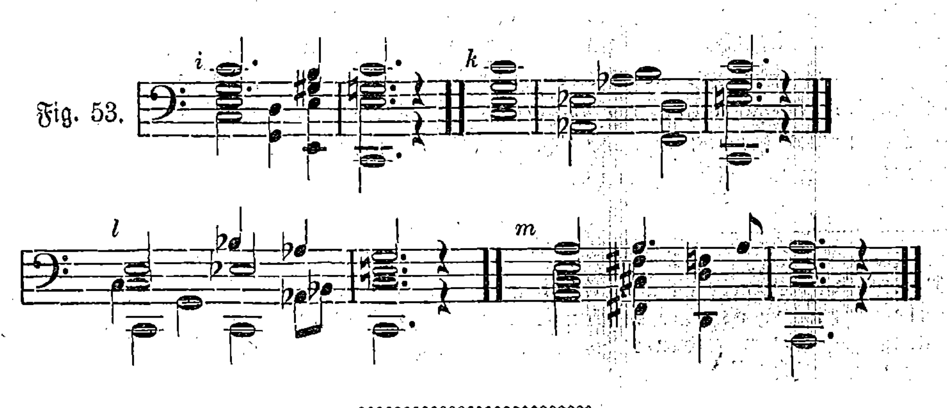


Fig. 53.

XI.

Da der Verfasser bisher öfter, namentlich bei seiner Besprechung der Tonartenverwandtschaft und der Accordfolgen, bei Auflösung der Septimenharmonieen 2c., der Modulation gedachte und auch Beispiele gebracht hat, welche, an den beziehlichen Stellen wohl zunächst für einen andern Zweck bestimmt, wenigstens als Modulationsmittel gelten könnten, so glaubt er, sich bei seinem Kapitel: „Modulation" etwas kürzer fassen und sich auch auf das schon bereits Vorgebrachte theilweise berufen zu dürfen. Wünschenswerth mußte es jedoch bleiben, in dem auf mehr als zwei Druckblätter enthaltenen Kapitel das Wesentlichste über diesen wichtigen Gegenstand in bestimmten klaren Zügen gezeichnet zu finden. Leider ergeht sich der Verfasser aber auch hier wieder oberflächlich in mehr allgemeinen Redensarten und Floskeln, gibt nicht einmal eine Definition von Ausweichung, stellt kein System auf, wornach man die verschiedenen Modulationsfälle bequem überschauen könnte und läßt es auch an den nöthigen Regeln und einer geordneten Eintheilung der Mittel für die mannichfaltigen Ausweichungsarten fehlen. So heißt es einmal: „Der Hauptsatz, welcher unser Interesse in Anspruch nehmen soll, ist der Gegenstand der ihm folgenden Besprechung und wird als Hauptsache auch die Haupttonart in Anspruch nehmen"; — und später liest man wieder: „Im zweiten Theile aber beginnt der Kampf der beiden Gegensätze; der Knoten wird geschürzt, und die Modulation kann nun, bei der jetzt beginnenden Durcharbeitung der Motive des ersten Theiles, in die der Haupttonart entferntesten Töne hinübergeführt werden. Die Verwickelung aber findet ihre Lösung, wenn sodann der Hauptsatz, nebst dem Gegensatze des ersten Theiles, sowie der diesem folgende Schlußsatz in der Haupttonart ihre Versöhnung und ihren Vereinigungspunkt finden." — Das sind für den Sachverständigen, wenn man will, recht zierlich ausgeputzte Phrasen, und man kann in solcher Weise sich über die Form oder den Bau eines größeren Instrumental-Tonstücks auslassen, wenn man zur Unterhaltung schreibt. Was soll aber der Kunstjünger daraus lernen? — Der Verfasser beruft sich nun auf „die in dem Vorhergehenden ausführlich besprochenen Accordfolgen". Eine solche Berufung genügt aber nicht, da jene Beispiele nur sehr unvollkommen je die neuen Tonarten erkennen lassen. Zudem hat der Verfasser nicht nur für einen „bestimmten Schluß" die „vollkommene Cadenz" zu verwenden verordnet, sondern dieselbe auch dazu bestimmt, um einem Tonstücke die „auftretende Nebentonart festzustellen." Aber in allen jenen Beispielen kann auch nicht eine einzige „vollkommene Cadenz" im Sinne des Verfassers verstanden, aufgefunden werden. Wollte man nun aber auch nachsichtig jene Accordfolgen nur als angedeutete Modulations-Mittel, als Anläufe zu Ausweichungen gelten lassen, denen man einfach das zur Cadenz noch Fehlende beifügen könnte, was aber der Verfasser hier bei seinem Vortrage von der „Modulation" hätte sagen sollen, so geben jene Accord-Folgen keine umfassende und ausreichende Belehrung; denn bei den Dreiklangsfolgen, Harmoniesystem Seite 18, werden z. B. wohl von einem großen Dreiklange ausgehend alle übrigen große und kleine Dreiklänge, somit die drei und zwanzig möglichen Fälle solcher Anreihung gebracht, nicht aber auch die andern drei und zwanzig Fälle von einem kleinen Dreiklange ausgehend. Noch viel mangelhafter sind die später bei den übrigen Accordverbindungen in Beziehung auf Ausweichungen gegebenen Beispiele. Um so mehr war es daher geboten, jetzt das Fehlende zu ergänzen. Aber der Verfasser bringt weiter nichts, als in neun Beispielen sechs Ausweichungen aus **B**-dur nach **D**-dur und visa versa drei Ausweichungen aus **D**-dur nach **B**-dur, womit er erläutert, daß man nicht immer „gradweise"*) von der einen Tonart zur andern sämmtliche tonische Dreiklänge der dazwischen gelegenen Tonarten **F**-, **C**- und **G**-dur ergreifen müsse, sondern daß man auch auf anderem, je nach Belieben kürzeren Wege dahin gelangen könne. — Eine Ausweichung aus Dur nach Moll, und umgekehrt, oder auch aus einer Molltonart in die übrigen Molltonarten, wird weder im Allgemeinen berührt, noch sind spezielle Beispiele gegeben. Eine unvollkommnere, dürftigere und systemlosere Ausweichungslehre in harmonischer Beziehung wird wohl kaum noch einmal anderswo gefunden werden können! —

Daß nun die „neuere Tonkunst" zur Ausschmückung ihrer Tondichtungen, der Haupttonart gegenüber, „absichtlich oft die schärfsten modulatorischen Gegensätze" auswählt, versteht sich von selbst, während die „ältere Tonkunst als modulatorischen Gegensatz fast ausschließlich die Tonart der Oberdominante erwählte." — O du modulationsarme, alte, abgelebte Tonkunst! Warum hast du aber auch in Haydn, Mozart, Beethoven und Cherubini keine würdigere Repräsentanten zur modulatorischen Ausschmückung

---

*) Der Verfasser versteht hierunter die von ihm verworfene, oder mindestens auf die Seite geschobene alte Ordnung der Tonartenverwandtschaft nach quintenweiser Folge! Mit der Verwerfung dieser Ordnung scheint er es eben so zu halten, wie mit seiner Aufhebung des Quintenparallelen-Verbotes!

der Tonwerke gehabt! — Sonderbar aber, daß bei Anhörung dieser Tonwerke bis jetzt noch nicht allgemein in den Zuhörern ein gründlicher Abscheu gegen solchen Modulations-Pauperismus erregt werden konnte!! —

Am Schlusse dieser Abhandlung wird nun die Auswahl der „schärfsten modulatorischen Gegensätze“ — obgleich sie in der neueren Tonkunst „absichtlich“ und „oft“ erscheinen — wieder beschränkt, was bei den bisher verfolgten Principien und der eigenthümlichen Consequenz des Verfassers nicht mehr überraschen kann: „Der feinfühlende Künstler wird — selbst der Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zu Liebe — niemals die Anmuth und Schönheit zum Opfer bringen, aber nicht der einseitig befangene Kritiker, sondern eben nur der Geweihte, dessen Brust von dem göttlichen Funken der Kunst erglüht, ist dazu berufen, die Grenzen des Schönen zu bestimmen.“ — Und das konnte nun dieselbe Feder niederschreiben, welche kurz vorher die oft ausgewählten „schärfsten modulatorischen Gegensätze“ gerühmt, — uns so interessante Beispiele geliefert, „um den Schlußaccord durch die Spannung, welche der ihm vorangehende zuckende Strahl erregte, desto befriedigender wirken zu lassen,“ — chromatische Folgen von Dominant-Septimenaccorden und übermäßigen Dreiklängen aufstellte, — die „schärfste Dissonanz“ frei auftreten läßt und „ohne Bedenken“ das Quintenparallelen-Verbot aufgehoben!?! — — —

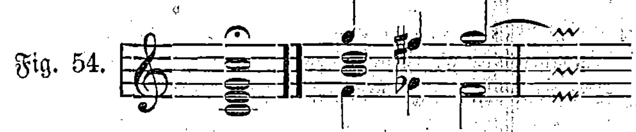
XII.

Wir hatten bei unserer Betrachtung öfter auf die grundlosen, mitunter lächerlichen Acquisitionen hingedeutet, welche Weitzmann der „neueren Tonkunst“ einräumte, — was wir derselben freilich theilweise, wie z. B. die am Schlusse der unmittelbar vorstehenden Abtheilung XI resumirten tonischen Ausdrucksmittel für ihre „fein fühlende Künstler“ durchaus nicht streitig machen wollen. In seinem letzten Kapitel aber kommt der Verfasser hiermit zum Cultimationspunkt; indem er die Kluft zwischen alter, d. h. echter und wahrer Tonkunst einerseits und Zukunftsmusik andererseits durch die gewählte Ueberschrift scharf trennt:

„Die heutige Chromatik und Enharmonik.“

„Die neuere Tonkunst faßt die chromatischen und enharmonischen Töne anders auf als die ältere. Diese betrachtet jeden chromatischen Ton als Bestandtheil einer Harmonie derjenigen Tonart, in welcher er eben keinen chromatischen, sondern einen Stammton bildet;*) jene aber nimmt die chromatischen Töne so lange als Nebentöne einer bestimmten Tonart, bis dieselben durch eine Ausweichung sich zu Stammtönen einer von dieser verschiedenen Tonart erheben. Die ältere Tonkunst sieht ferner in zwei enharmonischen Tönen, wie z. B. hier in *fis* und *ges*:

Fig. 54.



welche sie nur in ihrer akustisch reinen Bedeutung gelten läßt, etwas durchaus Verschiedenes und niemals Zusammentreffendes; die neuere hingegen erkennt in denselben nur zwei unter verschiedenen Namen auftretende aber gleichklingende Töne des gleichschwebend temperirten Systems. So sieht die letztere in dem bei 1 folgenden Beispiele nur das mit chromatischen Nebentönen verzierte Beispiel bei 2, während die ältere Tonkunst jedem der hier zu dem *C*-dur-Dreiklange auftretenden chromatischen Durchgangstöne *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *ais* eine harmonische Bedeutung zu geben versucht.“
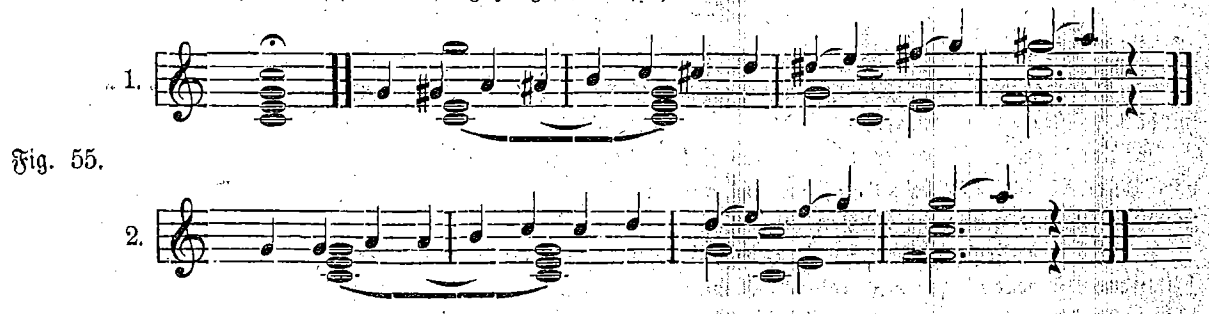


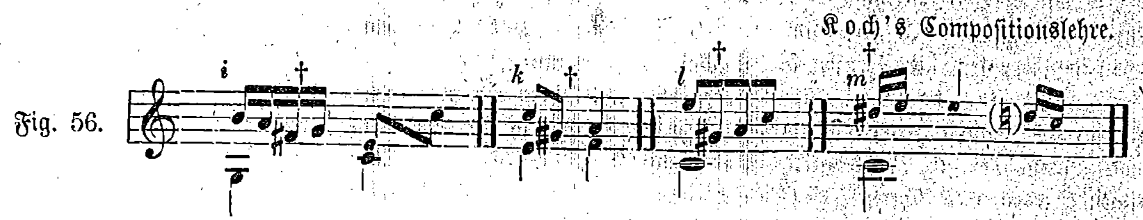
Fig. 55.

*) Wir erinnern, daß der Verfasser unter „Stammtöne“ die leitereigenen und unter „chromatischen“ die leiterfremden Töne versteht. Siehe oben, Seite 14, den Schluß unserer Abtheilung III.

Der Verfasser spricht hier gleich im Anfange schon eine grobe Unwahrheit aus! Allerdings hat man, aber in längst vergangener Zeit, fast alle Töne, die in mehrstimmigen Tonsätzen gleichzeitig zu Gehör kamen, accordlich oder harmonisch aufzufassen und zu erklären gesucht, so daß manche Tonlehrer eine fast unübersehbare Anzahl von Accorden aufstellten. Dagegen erklärte schon H. C. Koch in seinem 1782 erschienenen: „Versuch einer Anleitung zur Composition", Band I, die daselbst auf den Seiten 222, 224 und 227 benutzten chromatischen Töne als Durchgänge und Wechselnoten. Siehe Fig. 56, *i*, *k*, *l* und *m*, die mit † bezeichneten Noten:

Koch's Compositionslehre.

Fig. 56.

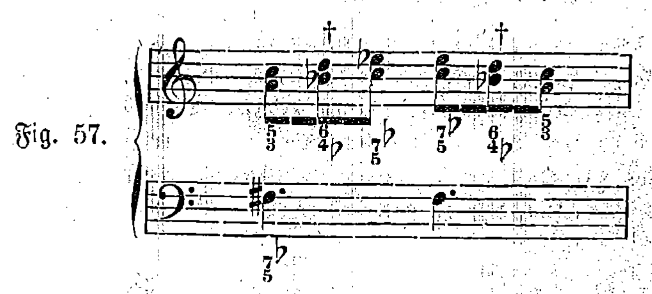


In seinem später 1811 erschienenen „Handbuch bei dem Studium der Harmonie" kann man von Seite 339 bis 342 ebenfalls mehrere chromatische Töne finden, die als Durchgänge und Wechselnoten erklärt werden. Auch J. G. Portmann sagt in seinem Werke: „Leichtes Lehrbuch 2c.", „Neue Auflage" vom Jahre 1799 (die erste Auflage dieses Buches erschien im Jahre 1789) von dem Unterschiede harmonischer und durchgehender Töne, nebst Wechselnoten, unter welchen beiden letzteren Arten von Tönen sich auch in den, auf die Erklärungen beziehlichen, dem Buche beigebundenen „Exempel der Composition", Seite 9 und 10, chromatische Noten finden lassen; nur sind dieselben nach damaliger Schreibweise in kleinen, melodischen Verzierungsnoten (Vorschläge, Doppelvorschläge, Schleifer und Doppelschläge) gedruckt. Noch präciser spricht sich Portmann in seinen, im Jahre 1798 erschienenen „Entdeckungen 2c.", Seite 35 aus: „Diejenigen Accorde aber, welche nicht in dieser Grundharmonie anzutreffen sind, wie etwa in *C*-dur $\begin{matrix} h \\ gis \\ g \end{matrix}$, $\begin{matrix} cis \\ ais \\ g \end{matrix}$ und andere mehr, gehören der Harmonie auch nicht ganz an, sondern es hat der melodische Schmuck daran Theil, welcher von dem, was harmonisch ist, weggedacht werden muß. Daher ist folgendes Beispiel in *C*-dur:

h	*h*	*c*	*cis*	*d*		*h*	*h*	*c*	*c*	*d*
g	*gis*	*a*	*ais*	*h*	durch	*g*	*g*	*a*	*a*	*h*
G	—	*G*	—	*G*		*G*	—	*G*	—	*G*

ganz leicht und gründlich zu erklären 2c. 2c." — — Ebenso hat auch D. G. Türk in seiner „Anweisung zum Generalbaßspielen" (von welchem Buche uns im Augenblick nur die 4. Auflage zu Handen liegt, während die erste Auflage desselben bereits im Jahre 1781 erschienen) sich folgendermaßen ausgesprochen: „Daß in dem [unten Fig. 57 folgenden] Beispiele zwei Intervalle, nämlich die mit † bezeichnete Quarte und Sexte, nicht zu der unter dem Basse angedeuteten Harmonie gehören, und daß also diese beiden Intervalle hier ebenfalls nur im Durchgange vorkommen, wird hoffentlich Jeder fühlen."

Fig. 57.



Hiernach war man also mit der richtigen Erklärung chromatischer Nebentöne schon im vorigen Jahrhundert vollständig im Klaren. —
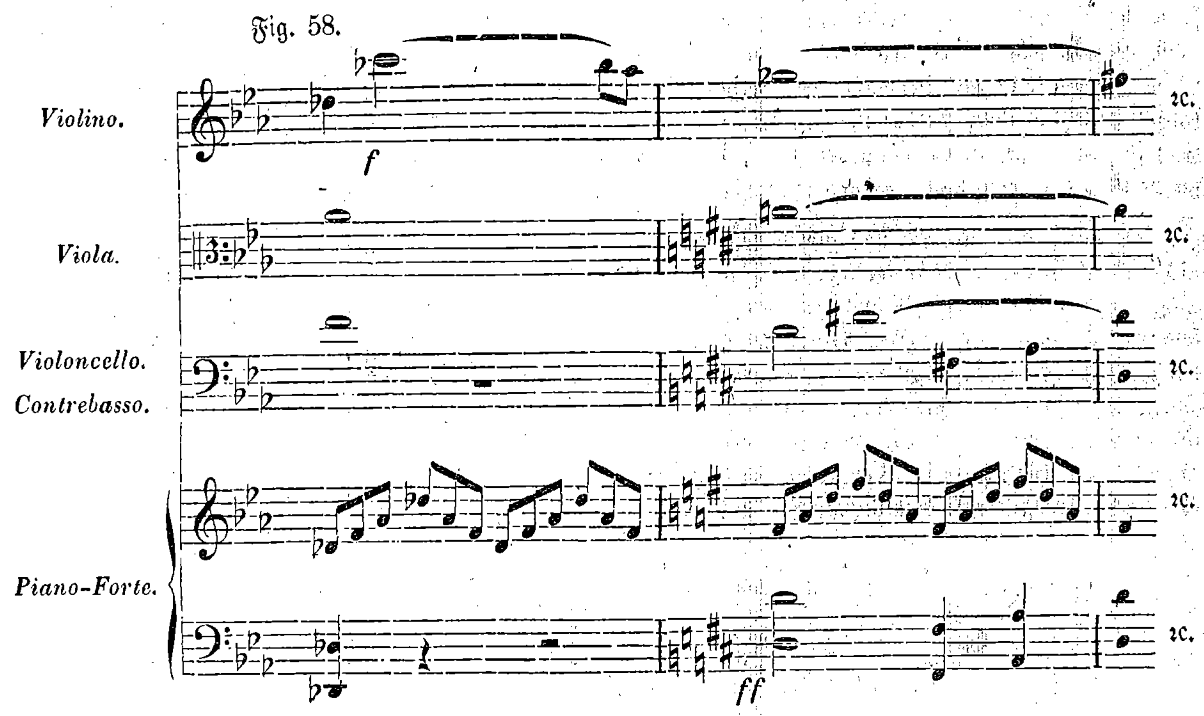
Umfassender hat G. Weber diesen Theil der Harmonielehre in seiner „Tonsetzkunst 2c.", Band 3, von Seite 47 bis 184 behandelt, worauf wir, sowie auf die während dessen in großer Anzahl erschienenen zur Musiktheorie gehörigen Werken verweisen.

Nur der Verfasser des neuen Harmoniesystems, welcher es unternommen, die „noch nicht erklärten Zusammenklänge 2c." zu „begründen", ist wohl einzig und allein berechtigt, „mit Recht" diese sämmtlichen Theorieen kühn ignoriren und dreist behaupten zu dürfen, daß die „ältere Tonkunst" jeden „chromatischen Ton als Bestandtheil einer Harmonie 2c." betrachte! —
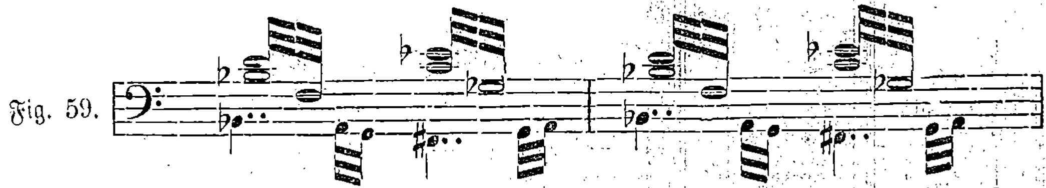
Es ist ferner unwahr, daß die „ältere Tonkunst", der Zukunftsmusik gegenüber, zwei enharmonische Töne „nur in ihrer akustisch reinen Bedeutung gelten läßt." Abgesehen davon, daß der Verfasser

durch diese unbegründete Behauptung mit sich selbst wieder in Widerspruch geräth, indem er, wie oben, Seite 9 u. 10, am Schlusse der Abth. I mitgetheilt, schon Bach, Haydn, Mozart und Beethoven der Temperatur sich bedient zu haben einräumt, die gleichschwebende Temperatur aber gerade die Möglichkeit, enharmonische Töne in ihrer „akustisch reinen Bedeutung" zu bringen, aufhebt, so beweisen auch eine Menge älterer Tonwerke, namentlich Instrumentalstücke von bewährten Meistern, das Gegentheil, da in denselben zu Gunsten der Führung oder des bequemeren Notenlesens einzelner Stimmen, am häufigsten bei Ausweichungen, die Octave oder der Einklang, gegen andere Stimmen, in enharmonischen Gestaltungen (— nämlich die Octave als eine übermäßige Septime $\left(\frac{\overline{\overline{fis}}}{ges}\right)$ oder als eine verminderte None $\left(\frac{\overline{\overline{ges}}}{fis}\right)$ und der Einklang als eine verminderte Secunde $\left(\frac{ges}{fis}\right)$ — *) notirt werden. So schrieb z. B. Hummel an einer Stelle seines Klavier-Quintetts in *Es*-moll, Allegro, in der Violinstimme $\overline{\overline{ges}}$, während Violoncello, Contrebaß und Piano-Forte $\overline{fis}$ und *fis*, resp. *Fis*, *fis*. *fis* und $\overline{\overline{fis}}$ haben:

Fig. 58.



Den Ton $\overline{\overline{as}}$ in der Violinstimme und im vorliegenden Falle direct nach $\overline{\overline{fis}}$ zu führen, ergäbe wegen des verminderten Terzenschrittes für das musikalische Auge, wenn man so sagen darf, — einen unkünstlerischen Stimmengang. — Auch C. M. v. Weber wendet in der Musik zur Wolfsschlucht-Scene, als Kaspar nach dem Gießen der zweiten Kugel „Zwei" ruft, dem natürlichen Stimmenflusse zu Liebe die enharmonische Schreibweise an und läßt die Octave eines Accordtones als verminderte None erscheinen:

Fig. 59. 

Man sehe auch in Schillings „Encyclopädie 2c.", Band 2, Artikel: „Enharmonischer Tonwechsel", wo unter Anderem Seite 608 zu lesen ist: „Bei Spohr finden sich aus Rücksicht auf die Bequemlichkeit der

---

*) Wir wollen hier nicht unerwähnt lassen, daß manche ältere Tonlehrer, welche die Intervalle analytisch, d. h. durch Zerlegung der Grundharmonieen, ihrer Umkehrungen und Umgestaltungen aufsuchen, bestimmen und benennen, Tonverhältnisse der oben bezeichneten Art (verminderte Secunde) nicht als Intervalle anerkennen. Portmann in seinen oben berührten „Entdeckungen" 2c., Seite 6, klassificirt jedoch schon die Intervalle in harmonische und melodische, — wie denn im Verlauf dieses Werks auch solche melodische Intervalle vorkommen, die nie harmonisch auftreten können. —

einzelnen Stimmen sogar Sätze von mehreren Tacten, in denen einige Stimmen in der einen, andere in der andern von zwei enharmonischen Tonarten fortgehen, also Kreuze und Bee in verschiedenen Stimmen gleichzeitig vorgezeichnet werden." — In gleicher Weise bediente sich auch Mozart in seinen Instrumentalwerken, namentlich in seinen Clavierconcerten, der Enharmonik. — Diese Schreibweise hätte also die „alte Tonkunst" gewiß nicht anwenden können, wenn dieselbe nach des Verfassers Behauptung die enharmonischen Töne nur in ihrer „akustisch reinen Bedeutung" hätte gelten lassen müssen. —

Was nun die sonderbare Rarität, nämlich das Beispiel Fig. 54, in welchem das Gehör einen consonirenden kleinen Dreiklang als Quartsextenaccord erkennt, speciell betrifft, so fänden die Töne *ges* und *fis* nach den meisten bisher bekannt gewordenen Harmonielehren, wollte man harmoniefremde Töne nach solchem Muster verwenden, ihre Erklärung in den Regeln für den Gebrauch „annähernder Durchgänge". Ein musikalisch gebildeter Componist wird aber von Durchgängen der angegebenen Art kaum einen kunstvernünftigen Gebrauch für eine werthvolle Tongestaltung machen können, wenn nicht etwa der weiter unten berührte, auf Grund der Schreibweise chromatischer Tonreihen basirte Fall, in der Gegenbewegung zweier Stimmen ein solches Zusammentreffen zweier um eine Octave voneinander entfernten enharmonischer Töne vorübergehend zur Erscheinung bringt. In der Umkehrung also, *fis* — *ges* statt *ges* — *fis*, ist auch oben in Fig. 59 die erwähnte enharmonische Gestaltung verwendet.

Sowie nun der Vorwurf des Verfassers gegen die vermeintliche Mangelhaftigkeit der „älteren Tonkunst" beziehlich ihrer Erklärungsweise chromatischer Töne mit einer Unwahrheit begonnen, so endigt derselbe auch in den vorgeführten Beispielen mit einer solchen. Wo ist denn die im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts zutage geförderte, namhafte Harmonielehre, Tonsetzkunst, Kompositionslehre rc., welche den Tönen *gis*, *ais*, *cis*, *dis*, *eis*, *fis* und *gis* in dem Beispiele Fig. 55, 1, eine „harmonische Bedeutung" gibt und sie nicht als chromatische Durchgangstöne gelten läßt? Ja diese Theorieen gehen sogar noch viel weiter, stellen nicht nur oberflächlich die Noten hin, wie das „neue Harmoniesystem" mit seiner „heutigen Chromatik" rc., sondern sie geben nach festeren Principien bestimmtere Erklärungen und führen genau an, wie viele Durchgänge, diatonisch oder chromatisch, zwischen je zwei Accordtönen möglich sein können und theilen hiernach die Durchgänge in erste, zweite, dritte und vierte Grade ein. Hiernach läßt sich dann auch ein chromatischer Gang zweier Stimmen in der Gegenbewegung, worauf wir oben bereits hingedeutet, erklären. Da nämlich herkömmlicherweise eine chromatische steigende Tonreihe in der Regel mit Erhöhungszeichen, eine fallende dagegen mit Erniedrigungszeichen dargestellt wird, z. B.:

steigend: *c*, *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*†, *g*, *gis*, *a*, *ais*, *h*, *c* —

fallend: *c*, *h*, *b*, *a*, *as*, *g*, *ges*, *f*, *e*, *es*, *d*, *des*, *c* —,

so müssen die vom Tone *c* nach oben und unten gleichweit abstehenden, unter sich aber um eine Octave entfernten enharmonischen Töne *fis* und *ges* bei † zusammentreffen. — Ein ähnliches hierher bezügliches Beispiel enthält Lobe's „Kompositionslehre" in Noten dargestellt, Seite 152. — Siehe nachstehende Fig. 60 bei †:
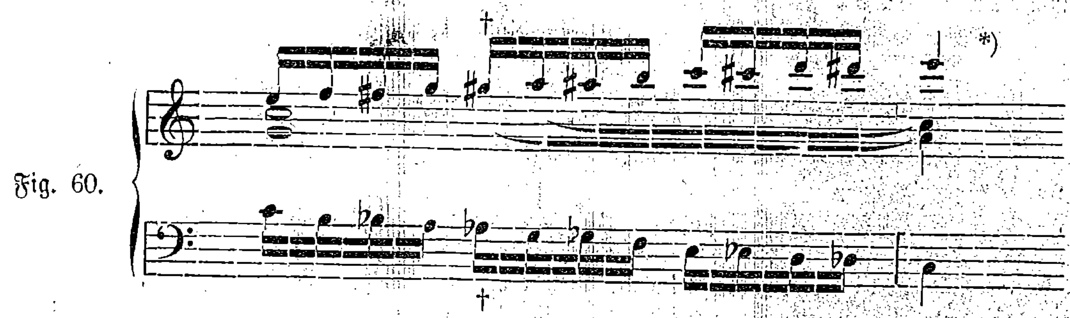


Fig. 60.

Wie gesagt, einen besonderen Werth hat der Zusammenklang in Fig. 54 nicht; bringt ihn aber der Zufall irgendwo zum Vorschein, so ist derselbe, wie gezeigt, durch die alte Theorie bereits schon erklärt und begründet. —

---

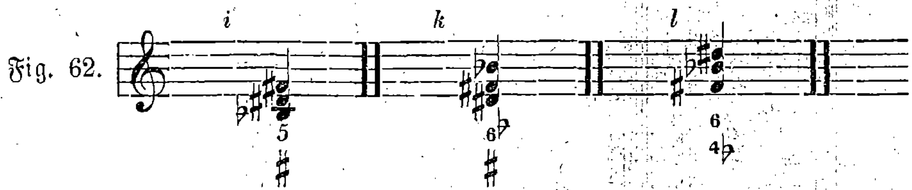
*) Dieses Beispiel enthält, nebenbei bemerkt, seine Begründung und Anwendung in der strengen canonischen Gegenbewegung. Siehe André's „Tonsetzkunst", 2. Band, 2. Abtheilung, Seite 168 und insbesondere das erste Beispiel auf Seite 173. —

Weiter wird in diesem Kapitel behauptet: „Die ältere Theorie muß demnach die untenstehenden Beispiele von Beethoven und Hauptmann gänzlich verwerfen, weil sie nicht im Stande ist, die hier zusammentreffenden Töne *as*, *cis*, *e* bei 1 und eben so die bei 2: *c*, *eis*, *gis*, *h*, *d* in irgend eine Beziehung mit den Harmonieen einer und deselben Tonart zu bringen." — Siehe Fig. 61.
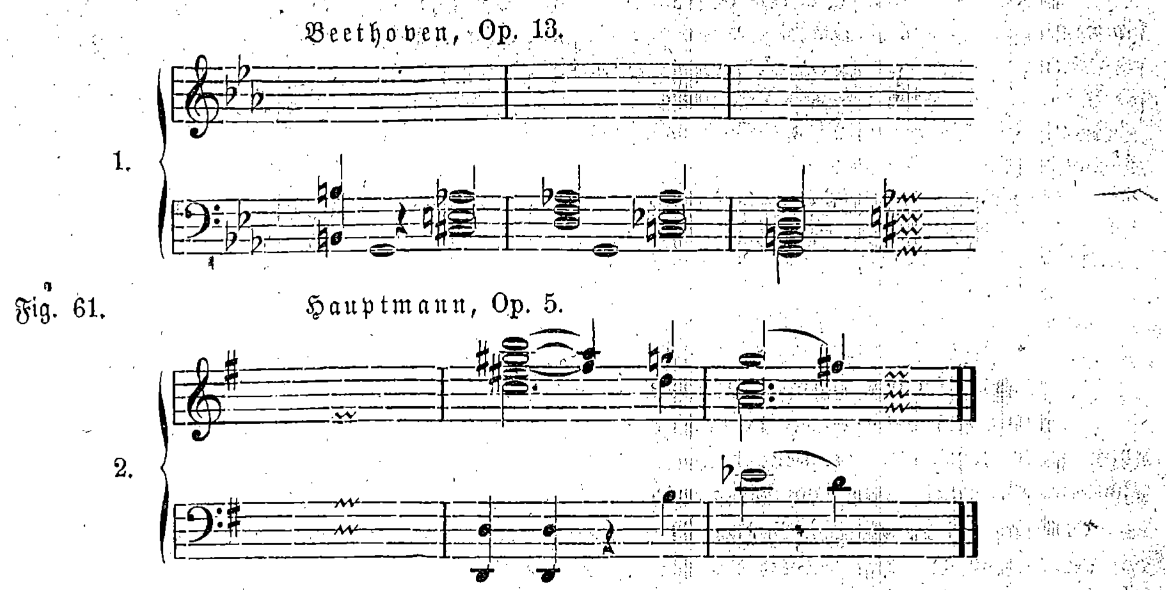


Fig. 61.

Einestheils kann vorstehende Behauptung nur in der musikalisch-theoretischen Ignoranz zu suchen sein, und wir haben nach dem bisher Besprochenen wohl nicht nöthig, besonders nachzuweisen, daß in den älteren theoretischen Unterrichtsbüchern die nicht-accordlichen Töne der vorbezeichneten Art schon sehr lange her nach den Regeln für den Gebrauch harmoniefremder Töne kunstvernünftig erklärt werden; anderntheils ist die Logik, worauf diese Behauptung beruht, grundfalsch, indem die „ältere Theorie" solche und ähnliche wie die vorgebrachten Beispiele noch nicht „gänzlich verwerfen" muß, weil sie nicht gerade dieselbe Erklärungsweise dafür aufgestellt hat, wie etwa das neueste „Harmoniesystem". — Daß die Musiktheorie zur Zeit, allwo die Entwickelung eines kunstwissenschaftlichen Harmoniesystems noch im Gährungsprocesse lag, manche Zusammenklänge nicht „in irgend eine Beziehung mit den Harmonieen einer und derselben Tonart bringen" konnte, die damaligen Theoretiker die ihnen vorkommenden ungewöhnlichen Zusammenklänge aber dennoch zu erklären gesucht haben, wird nicht bestritten, und es verdient ein solches Streben nach Gründlichkeit immer unsere Achtung und Anerkennung. Wo ihnen nämlich die Bestandtheile einer Leiter zum Zwecke der Accordbildungen nicht ausreichten, haben sie sich Töne aus andern Leitern erborgt; es entstanden dann die sogenannten „gemischten" Accorde. Und in der That weis't die veraltete Lehre einen Accord unter dem Namen „doppelt vergrößerter" oder auch „doppelt übermäßiger Dreiklang" auf, nach welchem die oben berührten Zusammenklänge ihre Erklärung finden. Hier folgt er in dreifachen Gestalt:

Fig. 62. 

Derselbe klingt gar nicht so fürchterlich, als er aussieht; ist er ja auch seinem Klange nach nichts weiter, als ein consonirender kleiner Dreiklang (*dis* — *fis* — *ais* oder *es* — *ges* — *b*), dessen Grundform, *i*, vom Ohre als ein Quartsexten-Accord, der Sextenaccord, *k*, als ein Dreiklang (Terzquintenaccord) und der Quartsextenaccord, *l*, als ein Sextenaccord vernommen wird. Man wird leicht die Töne *cis* — *e* — *as*, nach Abzug des Orgelpunktes *G* im obigen Beispiele von Beethoven, und die Töne *c* — *eis* — *gis*, denen die Septime *h* beigefügt ist, im Beispiele von Hauptmann, als Transpositionen der Fig. 62, *k*, und resp. *i*, erkennen. —

Von solchen weitschweifigen Erklärungsweisen ist man aber, wie gesagt, längst befreit. Schon Türk will von dem Accord in Fig. 62 und von andern ähnlichen Gelichters nicht viel Aufhebens machen. Später aufgetretene Schriftsteller erwähnen den doppelt übermäßigen Dreiklang entweder gar nicht mehr, oder sie verwerfen ihn als selbstständigen Accord, wie z. B. André, der ihn wohl unter den möglicherweise zu bildenden Dreiklängen mit aufführt, jedoch es für „widersprechend" hält, daß ein dem Gehöre nach „consonirender" Quartsexten-Accord als ein „dissonirender" Dreiklang gelten soll. Auch Richter

bringt diesen Accord in seinem „Lehrbuch" 2c., Kapitel: „Chromatische Veränderung der Grundharmonieen" und sagt von demselben, sowie von noch einigen ihm beigezählten Accordbildungen, sie könnten „wohl zufällig durch Nebentöne (Durchgangstöne) zum Vorschein kommen, harmonische Geltung haben sie jedoch nicht." —
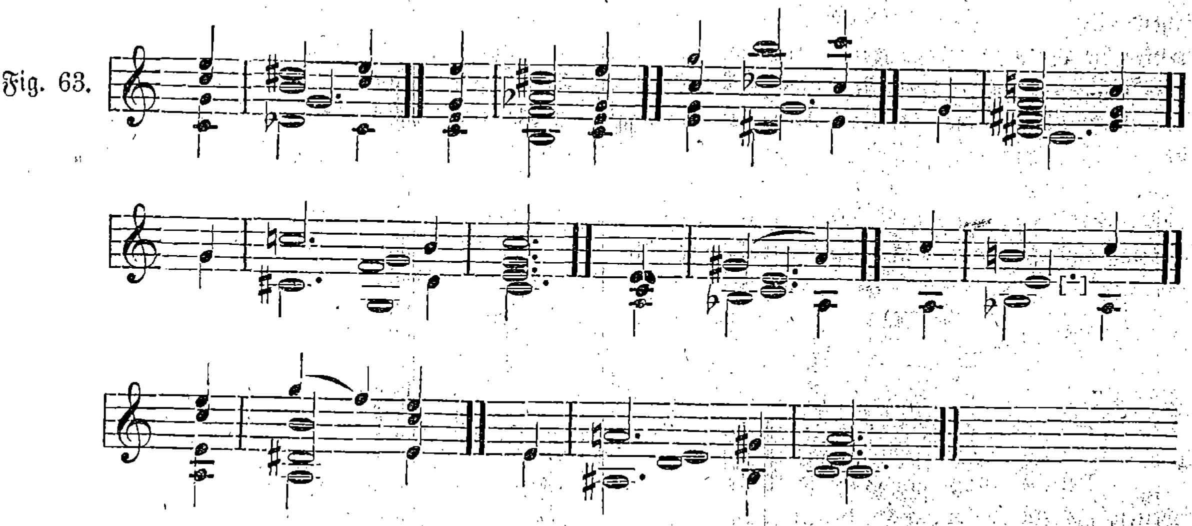
Bevor Weitzmann die beiden Beispiele, Fig. 61, vorgeführt, erklärt er die mehrfach erwähnten Zusammenklänge, wie nicht anders zu erwarten, als „chromatische Verzögerungen", auch als „Verschärfungen derjenigen Harmonie", welche durch Entziehung der Versetzungszeichen erkennbar werde. Wir für unsern Theil haben uns aus den älteren theoretischen Schriften, und längst vor der Erfindung dieser „chromatischen Verzögerungen", die Lehre von allen derartigen Tongestaltungen ungefähr folgendermaßen kurz zusammengefaßt und festgestellt:

1. Den Accordtönen können von oben und von unten Nebentöne (Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten) vorgesetzt werden und
2. Diese Nebentöne können, im Falle sie je nach ihrer beziehlichen Tonleiter zu ihren Haupttönen im Verhältnisse eines sogenannten ganzen Tones stehen, durch chromatische Erhöhung oder resp. Erniedrigung ihren Haupttönen um einen sogenannten halben Ton näher gebracht werden*).

Hiermit ist das Gebiet der möglicherweise zu gestaltenden Zusammenklänge, deren Bestandtheile zum Theil, selten wohl ganz, aus leiterfremden Tönen bestehen, eröffnet. Der sichtende Kunstverstand und ein geläuterter Geschmack haben dann das Verwendbare auszuwählen.

Gestützt auf die Beispiele in Fig. 61 liest man nun im Harmoniesystem: „Eine ähnliche Erklärung aber werden auch die folgenden der neueren Musik angehörenden Harmonieen zulassen." — Der Verfasser bringt dann unmittelbar darnach dreizehn Accordgestaltungen, welche theilweise als bloße Transpositionen des Hauptmann'schen Zusammenklanges in Fig. 61, theilweise als bekannte enharmonische Accorde erscheinen. Die übrigen vom Verfasser notirten Tonbilder aber, welche der „fein fühlende Künstler", der „Geweihte, dessen Brust von dem göttlichen Funken der Kunst erglüht", — „dazu berufen ist", „die Grenzen des Schönen zu bestimmen" und „niemals die Anmuth und Schönheit", — „selbst der Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zu Liebe" — „zum Opfer bringen wird", entweder für den „verständlichen Ausdruck" seiner „Tondichtung" schon verwendet hat**) oder noch verwenden wird, können wir uns nicht versagen in nachstehender Fig. 63 mitzutheilen:

Fig. 63.



Der bedeutsame Unterschied dieser Beispiele, dem Beethoven'schen und dem Hauptmann'schen in Fig. 62 gegenüber, ist so auffallend erkennbar, daß wir die Hinzufügung auch nur noch eines einzigen Wortes für überflüssig erachten. —

*) Siehe: „Leitereigene und leiterfremde Durchgänge" in G. Weber's: „Tonsetzkunst", Band 3, Seite 74 bis 113; — „Chromatische Durchgänge" in der „Kompositionslehre" von Marx, Band 1, Seite 250 bis 273 und „Chromatischer Durchgang" in Lobe's: „Lehrbuch 2c.", Seite 144. —

**) In diesem Falle ist es aber höchlich zu bedauern, daß der Namen des Componisten fehlt, der sich dieser „berechtigten neuen Formen" bediente, — zumal wir uns durchaus nicht gedrungen fühlen können, in den vom Verfasser gerühmten „neueren Tonwerken anerkannter praktischer Meister" solche Schönheiten selbst aufzusuchen. —

Am Schlusse zeigt sich der Verfasser wiederum in der schon bekannten Manier, den freiesten Gebrauch dieser genialen Errungenschaften zu beschränken: „Es wäre nicht zu rathen, ein Tonstück mit vielen solcher scharfen Dissonanzen auzufüllen, namentlich würden dieselben in Vocalcompositionen, aus oben angeführten Gründen, zu vermeiden sein, aber so wenig man das Roth als zu grell hervorstechend aus der Malerei gänzlich verbannen würde, eben so wenig wird man einen haltbaren Grund auffinden können, jene schroff und seltsam klingenden Harmonieen gänzlich zu verwerfen*). Wie gefährlich es wäre, [sic!] dem Schüler die unbeschränkte Benutzung solcher scharfen Dissonanzen frei zu geben, braucht hier wohl nicht erst bemerkt zu werden. [Wirklich nicht?!] Dem Meister aber darf kein seinem Zwecke entsprechendes Mittel einer befangenen Theorie wegen entzogen werden." — Die vorstehenden Rathschläge, sowie das denselben noch folgende Schlußwort des Verfassers — inhaltlich nichts weiter, als ein aus den älteren Theorieen entnommener, zusammengedrängter, aber matter Abklatsch der Gebrauchsregeln für die dem Gehöre hart erscheinenden Zusammenklänge — können in Beziehung auf viele der vorausgestellten Notenbeispiele wohl keinen andern Eindruck bewirken, als wenn man eine moralische Vorlesung zur Gewinnung des ewigen Heiles abhält, vorher aber die Sünde in allen möglichen obscön gemalten Gestaltungen dem Auge vorgelegt hat. Selbst die gewähltesten Ausdrücke und die in selbstgefälliger Meinung gelungensten und zierlichsten Phrasen, hintendrein gebracht, hält man dann für das, was sie in der That sind: widerlich sophistische Schönthuerei, um den leichtfertig vorausgeschickten destructiven Beispielen und Lehren ein Mäntelchen umzuhängen! — Wir wurden früher schon zu der Erklärung veranlaßt, daß der Meister den Unterricht in der Theorie nicht mehr bedarf; er muß mit den von derselben festgestellten Kunstmitteln vollständig vertraut sein, muß seine Kunst „durchdacht" haben und sie „recht sicher kennen", weil eben das „Tappen" nicht hilft, wie Goethe sagt. Dem musikalischen Kunstjünger aber, für den die Lehrbücher der Harmonieen zunächst bestimmt sind, soll man für Auge und Ohr vorzugsweise das Kunstgesetzliche und Kunstbewährte vorführen, nicht aber zum größten Theile auffallende und grelle, selten und vielleicht theilweise kaum einmal im vielstimmigen Satze vorübergehend verwendbare Zusammenklänge, in langgehaltenen Tönen als bizarre Mißgestalten, hinstellen und dann nur im Allgemeinen vor der „unbeschränkten Benutzung" warnen wollen. Das Kunstgesetzliche wird durch solches, mehr als „gefährliche" Verfahren weit in den Hintergrund gestellt, wenn nicht ganz und gar verdrängt und der Zügellosigkeit Thor und Thüre geöffnet! Dem Malerjungen soll „das Roth als zu grell hervorstechend" für die Malerei nicht ganz verbannt bleiben; wie aber nun, wenn man ihm nur diese grelle und etwa noch eine oder die andere schmutzige Farbe zu seinen Pinselstrichen verstattet und abscheuliche Carricaturen als Vorlagen gibt? Er wird dann gewiß recht tüchtig drauf los — Fratzen malen! —

XIII.

So hätten wir endlich das System kennen gelernt, welches der modernen musikalischen Richtung zur Basis ihrer Tondichtungen in harmonischer Beziehung dienen soll, sowie uns auch mit der eigenthümlichen Darstellung der „Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" bekannt gemacht, und nicht minder die Art und Weise erfahren, wie man die gestellte Aufgabe: „Die Gesetze der in neueren Tonwerken anerkannter praktischer Meister erscheinenden, in früheren theoretischen Werken aber noch nicht erklärten Zusammenklänge und Accordfolgen zu ergründen und deren natürliche Grenzen aufzufinden" gelöst hat! — Mittelst unserer Beleuchtung glauben wir aber dagegen zur Evidenz nachgewiesen zu haben: Erstens, daß diese Grundlage des harmonischen Theiles der Zukunftsmusik kein, oder doch nur ein höchst mangel-

*) Accorde in kunstverständiger Verwendung, wie sie in den Beispielen von Beethoven und Hauptmann (Fig. 61) erscheinen, hat die Theorie, wie auch schon oben bemerkt, nie verworfen; — sie hat sie nur auf andere Weise erklärt, wie gleichfalls oben erörtert wurde. —

und lückenhaftes System ist, weil die hierzu bedingten a) wissenschaftliche Entfaltung und b) die logisch geordnete Folge des Lehrstoffs an vielen Stellen fehlen, um das Werkchen zu einem einheitlichen Ganzen zu erheben. Wir wollen hier, abgesehen von manchem anderen verworrenen Gemenge unklarer Begriffe, falscher Argumentationen, mißverstandener Beispiele aus classischen Compositionen, Widersprüche fast aller Art rc., nur noch einmal auf den bereits erwähnten Mangel hindeuten, daß in diesem sogenannten Harmoniesystem nicht einmal eine Maxime für die Bildung sämmtlicher Grundaccorde angegeben wird, und der Verfasser bei der Aufstellung seines vermeintlichen Systems, resp. bei der ungeschickten Aneinanderreihung der Lehrobjecte, dem von ihm mißkannten Werke Hauptmann's folgte, ohne zu bedenken, daß dem letzteren Buche eine ganz andere Tendenz zu Grunde lag, namentlich die Bildung der Accorde in denselben, sowie noch manches Andere, als hinreichend Bekanntes vorausgesetzt werden konnte. Zweitens entbehren die vermeintlichen „Begründungen" entweder das wesentlich Fundamentale, nämlich triftige, haltbare und einleuchtende Beweise, worauf wir ebenfalls mehrfach hingedeutet, so daß jene Bezeichnung geradezu unstatthaft ist, — oder diese sonderbaren Begründungen sind oberflächlich, wie z. B. bei der Entwickelung des Tonsystems, oder auch verkehrte, wie zum Theile bei der Erklärung der Tonleitern, der Aufstellung der Tonartenverwandtschaft, der Gradation derselben rc., wie wir ebenfalls nachgewiesen haben. Drittens ist, obgleich mit einer ungewöhnlich kecken Marktschreierei angekündigt, von einer „durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" im ganzen Büchlein nichts zu finden, und eben so ist auch die Aufgabe, — „die Gesetze rc. in früheren theoretischen Werken aber noch nicht erklärte Zusammenklänge und Accordfolgen zu ergründen" ganz und gar ungelöst geblieben, denn es kommt in diesem vermeintlichen Harmoniesystem auch nicht ein einziger Accord vor, der nicht seine Erklärung in der älteren Musiktheorie fände. Und selbst die Accordfolgen und weiteren Gestaltungen mittelst harmoniefremder Töne, so grell und schroff dieselben hier und da in den aufgestellten Beispielen vorkommen, sind der alten Musiktheorie in technischer Beziehung nicht fremd; sie, die alte Musiktheorie, warnt nur vor dem Gebrauche solcher Folgen und resp. Tongestaltungen, weil dieselben dem kunstgebildeten Gehöre und einem geläuterten Geschmacke mißfallen und mit dem Begriff schöner Tonformationen im Widerspruche stehen. Ueberhaupt sind dann auch mit Ausnahme eines Beispiels von Lißt, welches aber nicht sowohl der ohnehin ganz bekannten Accorde halber, sondern vielmehr wegen der Führungen der Septime und der Terz im Dominant- und verminderten Septimenaccorde herbeigezogen wurde, kein einziges Beispiel von einem Zukunftsmusik-Componisten — den „anerkannten praktischen Meistern", — weder gebracht, noch erklärt oder begründet; es werden nur, freilich nicht selten, Accordverbindungen, oft ohne kunstvernünftigen Sinn und Plan, angegeben und von denselben im Allgemeinen gesagt, daß sie „der neueren Musik angehörenden Harmonieen" seien. Solche anmaßliche Aneignungen sind aber deßhalb noch lange keine Begründungen oder Rechtfertigungen, ja nicht einmal Nachweisungen, ob solche Errungenschaften von Harmonieen und Accordfolgen nicht schon anderwärts früher vorkamen und als wirkliche Kunstgebilde sich bewährt haben.

Reiht man dann zu solchem, theils durchaus ungerechtfertigten, theils arroganten Verhalten noch die häufig kund gegebene Geringschätzung gegen die ältere Musiktheorie, aus welcher man aber gerade das noch Haltbare — wenn nicht ungeschickterweise verunstaltet — beibehalten oder entnommen, sowie die Aufstellung von Regeln und Beispielen, zuerst als allgemein Gültiges bezeichnet hat, dann aber wieder vor dem Gebrauche derselben warnt oder das Aufgestellte fast ganz aufhebt; und erwägt man endlich, daß man absichtlich das Auffallendste, Bizarre und Extravagante quasi als musterhafte harmonische Gestaltungen und zwar gleich einem Eroberer oder Erfinder „mit Recht" der „neueren Tonkunst" einräumt, so konnte freilich für das neue musikalische Schisma, die Zukunftsmusik, kaum ein Harmoniesystem aufgestellt werden, welche diese abnorme Kunstrichtung hätte besser charakterisiren können, als eben die Weitzmann'sche destructive Musiklehre. —

Die „früheren theoretischen Werke", welche nach des Verfassers Meinung Zusammenklänge und Accordfolgen unerklärt gelassen, tragen wohl auch, mehr oder weniger, Spuren der Unvollkommenheit an sich, und wir haben an mehreren Stellen unserer Beleuchtung gegen Unhaltbares und Mangelhaftes mit gleichem Freimuthe uns geäußert, wie gegen den exorbitanten Charlatanismus im Harmoniesystem der Zukunftsmusik; dagegen verfolgen doch alle jene älteren Werke vorwiegend eine instructive Richtung, zielen nicht nach Zerstörung, sondern streben vielmehr nach Verbesserung unserer Musiktheorie, — welche letztere allerdings nicht wie ein Pilz nach dem Regen plötzlich aus der Erde gewachsen ist, sondern seit Jahrhunderten nach und nach von begabten und hochverdienten Männern geordnet und aufgestellt wurde, und die wohl mit der Zeit auch zu einer immer noch größeren Vollkommenheit gelangen wird.

Aber selbst diese Unvollkommenheit unserer Musiktheorie findet sich gerade am wenigsten im Harmonischen, sondern vielmehr in andern Zweigen derselben, wovon zu reden hier keine Veranlassung gegeben war; denn jedes rationelle Lehrbuch der Harmonie, Tonsetzkunst, Compositionslehre rc., stellt, worauf wir in unserer Beleuchtung mehrfach hingedeutet, auf Grundlage unseres allgemein angenommenen Tonsystems und

der beiden Tongeschlechter bestimmte Principien auf zur Bildung der Accorde, klassificirt dieselben in Grundaccorde und abgeleitete (umgestaltete), in Harmonieen mit chromatischer Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Accordbestandtheile, ferner in die durch die Retardation und durch Anwendung des Orgelpunktes und liegender Stimmen sich bildender Harmonieen und in Zusammenklänge zum Zwecke melodischer Ausschmückung, noch anderer harmoniefremder Nebentöne. Das Gebiet des harmonischen Theiles unserer Musiktheorie ist daher in seinen wichtigsten oder Hauptthellen, wie man sich nach Durchsicht des einen oder des andern der von uns mehrerwähnten theoretischen Werke selbst und vollkommen überzeugen kann, nicht nur längst entdeckt, sondern auch hinlänglich und tüchtig angebaut, so daß wohl in formeller Beziehung, namentlich in didaktischer oder methodologischer, und wenn man will, auch in kunstphilosophischer Hinsicht, noch verschiedenartige andere Systeme sich aufstellen lassen mögen, jedoch in materieller Beziehung dürfte, obgleich die Accordformationen und die Accordverbindungen in fast unendlicher Mannichfaltigkeit zur Erscheinung kommen können, keine oder kaum eine kunstvernünftig gebildete und verwendbare Tongestaltung vorgeführt werden, die nicht nach den Satzungen unserer seitherigen Musiktheorie zu erklären wäre. –



Nachtrag

zu der vorstehenden

„Kritischen Beleuchtung"

des

C. F. Weitzmann'schen Harmoniesystems.

Die vorstehende „Kritische Beleuchtung", von welcher die Revision und Abschrift wegen mancherlei Hindernisse, insbesondere wegen lang andauernden Unwohlseins verschoben werden mußte, war bereits für den Druck fertig, als uns etwas verspätet die Broschüre: „Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten" von C. F. Weitzmann zu Handen gekommen, deren Durchsicht wir aus Mangel an Zeit uns nicht sogleich unterziehen konnten.

Gleichwie das musikalische Publicum durch den vielversprechenden Titel des Weitzmann'schen Harmoniesystems irre geleitet wurde, indem es bezieblich der „musikalisch-theoretischen Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" größere Resultate zu erwarten berechtigt war, als ihm in dem dürftigen und destructiven Machwerke dargeboten wurde, — eben so wird dieses Publicum, wenn es sich durch den Titel: „Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten" etwa die Meinung aufdringen läßt, es würden hier die wichtigsten Thesen aufgestellt, wodurch die Unterschiede zwischen der neuen, resp. neuesten und der alten Harmonielehre klar und deutlich zu erkennen wären, auch vorzugsweise die Satzungen der neuesten Lehre mit allen Waffen der Wissenschaft gründlich vertheidigt, bitter enttäuscht werden. Die 1¾ Bogen starke Novität à 6 Neugroschen enthält in der Hauptsache eigentlich nur Entgegnungen auf eine Beurtheilung des Weitzmann'schen Harmoniesystems in Nr. 30 und 31 der Wiener „D. Mztg." vom Jahre 1860; — sie ist also eine Antikritik, welche zu erheben Weitzmann füglicher einer gewandteren Feder seiner Partei hätte überlassen sollen, weil vielleicht durch eine stärker hervorgetretene dialektische Klopffechterei noch einiges Interesse zur Unterhaltung hätte erregt werden können, so aber präsentirt er sich noch einmal dem Publicum in seiner musikalisch-theoretischen Blöße, wie nicht minder in seiner schon aus der „Kritischen Beleuchtung" bekannten absonderlichen Denkweise. —

Bereits wurde das Schriftchen in Nr. 20 der Wiener „D.-Mztg." vorigen Jahres einer Beurtheilung unterzogen; auch ist demselben als Antikritik in Nr. 23 und 24 derselben Zeitung die gebührende Replik zu Theil geworden. Wir unsererseits nehmen von dem Schriftstück in so fern Notiz, als durch Vorführung mehrerer Stellen aus demselben und durch die von uns angeschlossenen Bemerkungen unsere Urtheile in der „Kritischen Beleuchtung" nur noch mehr gerechtfertigt erscheinen. —

Das Schriftchen beginnt erzählend: „In einer bei der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig am 3. Juni 1859 gehaltenen Vorlesung über die Geschichte der Harmonie und ihre Lehre, welche in den 4 ersten Nummern des 51. Bandes der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Leipzig bei Kahnt) nachzusehen ist, und welcher die Ehre zu Theil ward, in einer Wiener Musik-Zeitung nachgedruckt zu werden, erwähnte ich des von Herrn Dr. Brendel ausgesetzten Preises für eine theoretische Schrift, in welcher die harmonischen Freiheiten, die anerkannte Tonmeister, wie Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Lißt u. A. bereits erkämpft [?] haben, nun auch als rechtlich begründet dargestellt werden sollten. Zugleich deutete ich an, auf welche Weise eine solche Schrift aufgefaßt werden könnte. Viele der damals dort anwesenden Musiker drückten hierauf den Wunsch aus, daß ich selbst mich bei der deßhalb eröffneten Concurrenz betheiligen möchte. Auf meine Erwiederung, daß ich schon als Preisrichter bei dieser Angelegenheit bethätigt sei, wurde mir nachgewiesen, daß in der Einladung zu dieser Concurrenz etwaige Arbeiten der drei Preisrichter nicht ausgeschlossen seien, da, wenn auch einer derselben die Beurtheilung eines bestimmten Werkes ablehnen sollte, den beiden andern Richtern immer dennoch das Auszeichnen oder das Verwerfen desselben frei stehe. Hierdurch ermuthigt, unternahm ich die Ausarbeitung meines Harmoniesystems, welche das Glück hatte, von den beiden andern Herren Preisrichtern als die Beste [beste] erkannt und mit dem Preise gekrönt zu werden."

Weitzmann hat in dieser Mittheilung von seinem „Glück" die Namen der übrigen Preisrichter, Hauptmann und Lißt, zu nennen versäumt. Ersterer lehnte jedoch die zugemuthete Ehre eines Compromissarii ab, statt dessen sich dann Lobe dafür hergab. Wir können wohl dem geneigten Leser füglich überlassen, über diese gewiß seltene Art und Weise, wie ein erwählter Preisrichter als Preisconcurrent zum „Glück" gelangen kann, sowie über die ganze Komödie, zu welcher die Acteure (Preisrichter und mindestens der beglückte Mitbewerber) schon vor der Action öffentlich bekannt geworden, seine eigene Glossen zu machen. Wie höchst interessant hätte sich aber möglicherweise die Sache gestalten können, wenn die drei Preisrichter, und gar ausschließlich nur diese drei, um den Preis concurrirt hätten! *). —

„Eine erste wissenschaftliche Grammatik der Tonsprache hat uns mein hochverehrter Lehrer M. Hauptmann gegeben, wie ich schon in der oben erwähnten Vorlesung öffentlich und nachdrücklich ausgesprochen habe. Diese ist aber nur theoretisch, also ganz abstrakt, auf ein ideales, reines Tonsystem gebaut, und stellte es sich zur Aufgabe, die allgemeinen Naturgesetze der Harmonik und der Metrik zu ergründen, nicht aber eine praktische Harmonielehre darzubieten. Diese Grundgesetze nun werden freilich in jeder guten Theorie dieselben sein, denn sie sind nicht von Hauptmann erfunden, wie einer meiner Kritiker behauptete, sondern von ihm zum ersten Male wissenschaftlich festgestellt worden."

Mit so wenig Worten so viel Unsinn auszusprechen und dabei Unkundigen gegenüber in einen gelehrten Nimbus sich einzuhüllen, wie es hier Weitzmann gelungen, muß man wahrlich bewundern!

Was versteht man denn eigentlich unter „Grammatik der Tonsprache?" Nach dem was G. W. Fink unter dem Titel: „Musikalische Grammatik" schon im Jahre 1836 herausgegeben, begreifen wir nicht, wie das Hauptmann'sche Buch eine „Grammatik" — eine Regellehre — sein kann. Hauptmann selbst nennt es eine „Naturlehre der musikalischen und metrischen Kunst", was auch Weitzmann mit seinen vorstehenden eigenen Worten bestätigt, ja sogar ausdrücklich sagt, daß keine „praktische Harmonielehre" dargeboten worden, womit er dann aber auch gegen jene seine erste Bezeichnung „Grammatik" im Widerspruche steht. Er selbst hat aber auch keine „praktische Harmonielehre" gegeben, sondern ein sogenanntes Harmoniesystem, eine „musikalisch-theoretische Begründung ꝛc.." wie der Titel seines Buches angibt. Diese „Grundgesetze", welche die „Grammatik" als „Naturgesetze" zu „ergründen" sich zur Aufgabe stellt, sollen nun „in jeder guten Theorie dieselben sein," nicht von Hauptmann erfunden, und doch hätte er auch die „erste wissen-

---

*) Daß durch die gekrönten Musikwerke bis jetzt noch keine geniale Componisten hervorgezaubert wurden, ist bekannt. Aber nicht überall war man bei den Preisbestimmungen leichtfertig. So wurde von vier und siebenzig Compositionen, welche vor etwa 12 Jahren nach einem Preisausschreiben für die beste Vocalmesse in Wien eingingen, keine des Preises würdig erachtet, und von zwei hundert sieben und dreißig Compositionen, die in Folge eines Ausschreibens vom „Schwäbischen Sängerbund" in Stuttgart einliefen, konnte keine den ersten Preis erhalten. — Daß man nun auf diesem Wege auch das beste Harmoniesystem gesucht, mag sich wohl rechtfertigen lassen, nicht aber, daß die Preisrichter eine mißgerathene Arbeit, wie das Weitzmann'sche Harmoniesystem, gekrönt haben. — In wie weit solche Preisaussetzungen der Kunst überhaupt förderlich sein können, jedoch aber immer nicht in dem Grade, wie zweckmäßige Einrichtungen für den Musikunterricht, haben wir in zwei Abhandlungen in der „Süddeutschen Musikzeitung": „Ueber Preisausschreiben für musikalische Compositionen", Nr. 38 und 39 vom Jahre 1852, und: „Vorschläge zur Anregung für das Studium der Musiktheorie", Nr. 23 vom Jahre 1853, uns ausgesprochen. —

schaftliche Grammatik" gegeben! Sind etwa die andern „guten Theorieen" nicht wissenschaftlich? Das ist ja eine heillos chaotische Logik! Wenn Weitzmann später behauptet, „geweihte Künstler" könnten „nicht unlogisch schreiben", so ist er jedenfalls kein „geweihter Autor!" —

Wie will man ferner die Behauptung rechtfertigen, daß die „wissenschaftliche Grammatik" Hauptmann's „auf ein ideales, reines Tonsystem gebaut" sei? — In der Einleitung des Hauptmann'schen Werkes wird Seite 5 gesagt: „Alles theoretisch bereits Nachgewiesene und praktisch Bestätigte der physikalischen Klang- und Intervallen-Lehre wird hier als bekannt vorausgesetzt werden. Eben so müssen wir auch die Kenntniß des gesammten praktischen Musikgebietes im Ganzen und in seinen einzelnen Theilen voraussetzen dürfen: die praktische Kenntniß der Harmonie und Metrik, Beider nach allen Momenten ihres äußeren Erscheinens, sowie die Kenntniß der gebräuchlichen technischen Benennungen für alle in diese Gebiete einschlagenden Gegenstände; denn es ist die Absicht nicht, eine Unterweisung in diesen Dingen, ihrem äußeren Vorkommen und ihrer künstlerischen Anwendung nach, oder für dieselbe hier geben zu wollen, — wir haben für diesen Zweck an den verschiedenartigsten mehr oder minder guten und gründlichen Werken keinen Mangel — sondern vielmehr ist die Absicht, eine natürliche Begründung des harmonisch-metrischen Gesetzmäßigen zu suchen, das Princip, aus welchem die mannigfaltigen Aeußerungen nach allen Seiten als von innen heraus bestimmte hervorgehen und sich entwickelnd gestalten zu den uns bekannten, uns wieder innerlich ansprechenden Erscheinungen." — Hiernach ist das Buch Hauptmann's mehr eine Philosophie der musikalischen Theorie und kann daher selbstverständlich weder auf ein „ideales", noch reales, überhaupt auf gar kein Tonsystem gebaut sein. Wohl wird schon auf den ersten Seiten der „Einleitung" bei der Erwähnung, daß den musikalischen Lehrbüchern gebräuchlicher Weise ein akustisches Kapitel vorangehe, der Tonverhältnisse gedacht und auch weiter ausgeführt, daß in diesem Kapitel die Verhältnisse nach Schwingungszahlen oder nach Saitenlängen dargelegt würden, ferner, daß dieselben ihre Bestimmung von den meisten Theoretikern aus den Verdoppelungen, Potenzen und wechselseitigen Produkten der Zahlen 1, 3 und 5, sowie bei Einigen aus der Zahlenreihe von 1 bis 16 oder endlich auch aus dem Mitklingen der Beitöne (Aliquottöne) erhielten; aber dem Tonsystem als solchem, d. h. den Tönen und den Tonverhältnissen in ihrer Gesammtheit, ist im Buche selbst nicht einmal eine eingehende Abhandlung oder Darlegung gewidmet, wie z. B. der Bildung des Klanges, des Dreiklanges, der Tonarten, der Tonartensysteme 2c., und jener des Metrums, des Rhythmus 2c. Wäre nun aber auch dem Tonsystem gleich andern Abtheilungen der Musiktheorie eine besondere philosophisch-kritische Abhandlung im Buche zugewiesen, so blieb immer die Folgerung, daß dasselbe auf irgend welches Tonsystem gebaut sei, eine durchaus ungerechtfertigte, falsche.

Eben so bleibt völlig unklar, was überhaupt unter den Begriff: „ideales, reines Tonsystem" gebracht werden soll. Ein System nach akustischer Berechnung, wie diese in der Abtheilung I unserer „Kritischen Beleuchtung" angedeutet ist, etwa weil Hauptmann an mehreren Stellen seines Buches, z. B. Seite 1, 2, 3, 56, 137 2c., Tonverhältnisse in Zahlen angegeben hat, konnte Weitzmann wohl nicht meinen; denn es ist wieder selbstverständlich, daß alle diese Verhältnisse, oder alle Töne gegen einander, mit Ausnahme der reinen Octave, für den Gebrauch unserer heutigen Musik in ihrer mathematischen („idealen"?) Reinheit nicht verwendbar sind, sondern der Temperatur bedürfen, was auch zur Begründung der vermeintlichen Errungenschaft der „Enharmonik" gleich am Anfang des „Harmoniesystems" (siehe Seite 9 u. 10 der „Krit. Bel.") besonders hervorgehoben ist, wovon wir in Abtheilung XII, Seite 41, wiederholt Notiz genommen, — sowie dann in dem Buche Hauptmann's unseres Wissens sich keine Anhaltspunkte finden lassen, wornach der Nothwendigkeit des Temperirens widersprochen wäre *). — Sämmtliche aneinander gereihten unwahren und paradoxen Behauptungen Weitzmann's beruhen demnach auf total verworrener Anschauung oder absichtlicher Entstellung des Wahren.

Ob es Hauptmann gelungen, ein Princip erforscht zu haben, in welchem alle Erscheinungen auf dem harmonischen und musikalisch-metrischen Gebiete, von der Klangentstehung bis zu den complicirtesten Toncombinationen, in analoger Folgerichtigkeit ihre Erklärung und Begründung finden können, was seiner Zeit G. Weber, wenigstens nach dem damaligen Stand der Musiktheorie, quasi bestritten (siehe dessen „Theorie der Tonsetzkunst", 3. Auflage, Band 1, Vorrede Seite X), dürfte wohl später zur Entscheidung ge-

---

*) Chladni erklärt in seiner Schrift: „Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre", daß es keine Frage sei, ob temperirt werden soll, sondern wie eine Temperatur am besten einzurichten wäre, wobei er sich, wie auch schon Marpurg und Türk, für die gleichschwebende Temperatur ausspricht, indem er ausdrücklich sagt, daß „eine Eintheilung der Octave in 12 einander gleiche kleine Stufen" erforderlich sei, welche Eintheilung jedoch nur in Irrationalzahlen angegeben werden könnte und schließt dann auf Seite 105 mit der Bemerkung: „Da wir nun dieses haben, so wird durch alle möglichen Grübeleien niemand etwas ausfindig machen können, das besser und brauchbarer wäre und also an dessen Stelle gesetzt zu werden verdiente; man kann es also recht füglich dabei bewenden lassen."

langen, sind einmal seine Erläuterungen veröffentlicht, die er „dieser abstract theoretisch gehaltenen Darstellung des Systems ꝛc. einen schon vorbereiteten Nachtrag folgen zu lassen“ selbst für ersprießlich erachtete. Bleibt nun aber einerseits bis dahin das Hauptmann'sche Werk, und vielleicht hauptsächlich nur wegen der Art und Weise der Darstellung, nicht Jedermann leicht zugänglich, so können wir aber andererseits nicht glauben, der „Lehrer“ Hauptmann halte den ehemaligen Schüler Weitzmann für den qualificirtesten Interpreten seines Buches, vielmehr sind wir der Meinung, Letzterer hätte zu seiner Ehre besser auf sein vermeintliches „Glück“ verzichtet und vor seiner anmaßenden Unternehmung die allerersten Worte in dem Buche seines Lehrers beherzigt: „Was der Mensch zu lernen hat, um sich zum praktischen Musiker auszubilden, ist in vielen Werken gründlich abgehandelt.“ —

Weiter wird gesagt: „Meine Aufgabe dagegen war es, nicht allein jene allgemeinen Gesetze und deren praktische Anwendung gedrängt und präcis gefaßt vollständig mitzutheilen, — und daß ich hierbei das so eben erwähnte beste der darüber vorhandenen Werke benutzte, wird mir gewiß Niemand zum Vorwurf machen, dem es wie mir darum zu thun ist, Alles wohl zu prüfen und sodann das Rechte zu bewahren, — sondern auch, und das ist meine eigene und die mit dem Preise gekrönte Arbeit, alle in der heutigen gebildeten Tonsprache [?] gebräuchlichen Ausnahmen von den allgemeinen Regeln zu sammeln, zu sichten, systematisch zu ordnen und ihre theoretische Berechtigung und praktische Verwendbarkeit nachzuweisen.“ — Im Harmoniesystem hat sich Weitzmann an keiner Stelle darüber ausgesprochen, daß er bei seiner Arbeit Hauptmann's Buch „benutzte“, was wir bereits in Abtheilung III, Seite 13, der „Krit Bel.“ schon erwähnt haben; dagegen hat er sich aber noch ganz andere, zum Theile viel hochtrabendere Aufgaben gestellt, als er jetzt nachträglich sich vorgesetzt zu haben vorgibt, wie auf dem 2. Titelblatt, in der Einleitung und an mehreren mit Anführungszeichen hervorgehobenen Stellen unserer „Kritischen Beleuchtung“ deutlich zu ersehen. Daß ihm aber in seiner stümperhaften Arbeit die gestellten Aufgaben zu lösen ziemlich „vollständig“ mißglückte, glauben wir zur Evidenz nachgewiesen zu haben; und wenn er nun gar in eitles Selbstlob verfällt und auf dem nächstfolgenden Blatte seines Novums, wo er seinen Kritiker in der Wiener „D. M. Z.“ zu belehren sucht: „Das Zusammenstellen und Erklären einer gewissen Anzahl von Beispielen ist noch keine Wissenschaft“ [— wir verweisen in dieser Beziehung auf unser Schlußwort, Abtheilung XIII, Seite 47 und 48 —], dann von „Principien“ spricht, aus welchen „Lehrsätze“ herzuleiten seien, welche auf besondere „Fälle anzuwenden sind“ und „allgemeine Giltigkeit haben“, und dann weiter prahlt: „In meinem nach solchen Principien geordneten System aber habe ich Lehrsätze aufgestellt, nach denen ein jeder Musiker auch die combinirtesten harmonischen Gebilde und Wendungen in den Werken älterer und neuerer Tonmeister zu erklären wissen wird,“ — so kommt man fast in Verlegenheit, ob man solchem so auffallend kundgegebenen Mangel an richtiger Einsicht und Selbstkenntniß Mitleid bezeigen, oder sich von solchem widerlich frivolen Bramarbasiren mit gebührender Verachtung abwenden soll.

„Der Zweck der vorliegenden Blätter aber ist es, mehrere der dort [im Harmoniesystem] aufgestellten und von der Kritik angegriffenen Sätze zu vertheidigen, Manches dort zu sehr Gedrängte oder Mißverstandene zu erweitern [!] und klarer [?!] darzustellen, und endlich auch dahin zu wirken, eine Gleichheit in der musikalischen Terminologie zu erzielen, da fast eine jede Tonlehre für gewisse bestimmte Begriffe ganz verschiedene Namen aufstellt, ꝛc.“ — Was den ersten Theil dieses Satzgefüges betrifft, so könnten wir denselben wegen seiner antikritischen Tendenz ganz ignoriren; jedoch werden wir weiter unten Einiges zur Kennzeichnung Weitzmann's vorführen, um zu zeigen, wie gründlich derselbe sich zu „vertheidigen“ und das „Mißverstandene ꝛc. klarer darzustellen“ vermag. Was aber den letzteren Theil des angeführten Satzgefüges anbelangt, so finden wir auf den 13 Blättchen des Schriftchens nirgends ein ernstliches und würdiges Bestreben zur Erzielung einer „Gleichheit in der musikalischen Terminologie“. Hierzu wäre die Begründung für den Ausschluß bisher eingeführter Ausdrucksweisen, sowie die Motivirung für die stellvertretenden Wörter erforderlich, und es wird eine willkürliche und unmotivirte Aufnahme neuer Kunstwörter nur zur Verwirrung beitragen, mindestens das Verständniß älterer theoretischen Schriften erschweren. Manche von Weitzmann in seinem Harmoniesystem gebrauchten Ausdrücke, wie „Trugfortschreitung“, „Stammtöne“, „Nebentöne“, „Verzögerung“, die verwirrenden Bezeichnungen der verschiedenen Cadenzen ꝛc., sind theils überflüssig, theils ungeeignet, wie in der „Kritischen Beleuchtung“ dargethan; dadurch aber, daß er z. B. „Orgelpunkt“ beibehält, aber auch „Halteton“ dafür gebraucht — welche doppeltdeutige Bezeichnung mit Halt (Ruhepunkt, Fermate) verwechselt werden könnte — ferner „Tonkunst“ und auch „Tonsprache“, „Harmonielehre“ und wiederum „Grammatik“ ꝛc. schreibt, registrirt er ja selbst sein eigenes Harmoniesystem in die Kategorie jener „Tonlehren“, denen er vorwirft, daß sie für „gewisse bestimmte Begriffe ganz verschiedene Namen“ aufstellen. Jammerschade ist es nur, daß Weitzmann den terminus technicus „Tonsprache“ nicht früher entdeckt hat; sein von ihm, und wohl nur von ihm so hochgeschätztes Werk, welches die „einseitigen Kritiker“ jetzt so böswillig anfechten, hätte dann statt des verbrauchten zopfigen

Titels „Harmoniesystem" mit der allgemein verständlichen und präcisen Bezeichnung „Tonsprachlehre" geschmückt werden können! —

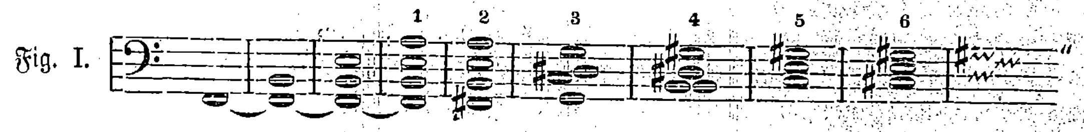
„Diejenige Grammatik aber scheint mir den Vorzug zu verdienen, welche bei größter Klarheit und Verständlichkeit ihre Regeln so bestimmt und zugleich so umfassend aufstellt, daß sie die früher als Ausnahmen erklärten einzelnen Fälle zugleich mit in sich begreift, und auch über deren richtige Anwendung keinen Zweifel übrig läßt."

Es ist wohl denkbar, daß man Ausnahmefälle aufhebt und sie unter die, den allgemeinen oder gewöhnlichen Kunstregeln unterworfenen Fälle einreiht; dann hören sie aber auch auf, Ausnahmefälle zu sein. Oder will man die Ausnahmen als solche fortbestehen und auch zugleich mit den gewöhnlichen Fällen beziehlich der Regeln congruent sein lassen?! Einen solchen Nonsenz haben wir sogar im „Harmoniesystem" nicht finden können; denn selbst das Aufheben des Quintenparallelen-Verbotes und andere von der „neueren Tonkunst" adoptirten Freiheiten können damit nicht wohl gemeint sein, weil der Gebrauch dieser Errungenschaften — wie in der alten Tonsetzkunst — immer wieder eingeschränkt wird, und diese Einschränkungen bilden ja gerade theilweise auch die Ausnahmen. Der Zweifel: „Ob nun mein Harmoniesystem die Grundzüge einer solchen Grammatik der Tonsprache enthalte ꝛc." ist aber auch schon deshalb leicht zu beseitigen, resp. dieser Zweifel als Frage mit einem entschiedenen: Nein zu beantworten, weil nach den Bedingungen Weitzmann's eine Grammatik nur „bei größter Klarheit und Verständlichkeit ꝛc." den „Vorzug zu verdienen" scheint, diesen Superlativ jedoch — trotz des „geordneten Systems" mit seinen auf „Principien" basirten „Lehrsätzen", welche die „combinirtesten harmonischen Gebilde ꝛc." erklären lassen — die „eigene" und „gekrönte Arbeit" nicht beanspruchen kann; denn Weitzmann legt ja das naive Selbstbekenntniß ab, daß er, obgleich die „allgemeinen Gesetze ꝛc." „präcis gefaßt und vollständig mitzutheilen" als Aufgabe gestellt war, „Manches" zu sehr gedrängt gegeben, was mißverstanden wurde und er daher nachträglich in den „vorliegenden Blättern" genöthigt gewesen, „klarer" darzustellen. —

Im weiteren Verlauf, den „Angriffen" seines Kritikers zu „begegnen" ist nun Weitzmann so gnädig, zuzugeben, daß auch „harmonische Wagnisse" in „älteren Werken anerkannter praktischer Meister" zu finden seien, nur habe „die Theorie nicht den vernünftigen Grund derselben erkannt ꝛc." — Was überhaupt kunstvernünftig erklärbar ist, wurde von der Musiktheorie, resp. von den Tongelehrten nicht versäumt zu erklären und zu erläutern, wie mehrfältig von uns nachgewiesen wurde, und man war daher in dieser Beziehung nicht bis zum „Glück" Weitzmann's und sein Harmoniesystem zu warten genöthigt, welches letztere dann auch zum Zwecke der Analyse und Deduction harmonischer und melodischer Tongestaltungen keinen „vernünftigen Grund" aufzuweisen vermag, welcher der alten Theorie fremd wäre.

Von der Kritik (in der „D.-M.-Z.") provocirt, welche behauptete, auch nach seiner „umfassenden [?] Theorie" sei der Anfang der Prometheus-Ouverture von Liszt unerklärbar, vermeint nun Weitzmann — natürlich auf den „vernünftigen Grund" seiner „Verzögerungen" gestützt — den schlagendsten Beweis vom Gegentheile zu liefern. „Abstrahiren wir von der daselbst der Bequemlichkeit der Spieler wegen gewählten Schreibweise, und führen die contrapunktische auf die harmonische Stimmführung zurück, so erscheinen die drei ersten Zusammenklänge als Verzögerungen der Töne des *gis*-moll-Dreiklangs (in der Terzsextlage), und der diesem folgende übermäßige Dreiklang (*c e gis*) als ähnliche regelmäßige Verzögerung des *cis*-moll-Dreiklanges (in der Grundlage):

Fig. I.



Weitzmann konnte aus der Zukunftsmusik zur Charakterisirung derselben kaum ein besseres Pröbchen liefern und dabei zugleich auch seine Befähigung zur Analyse und als Arrangeur dieser Musik nicht treffender constatiren, als durch Vorführung dieses Notenbeispiels. — Wir haben in der „Kritischen Beleuchtung" bereits mehrmal bemerkt, daß eine kunstgemäße instructive Musiktheorie sich nicht mit der bloßen Zerlegung der Tonwerke, ihren Abtheilungen, Sätze und Harmonieen bis in die einzelnen Tonverhältnisse begnüge, sondern auch über Werth oder Unwerth der verschiedenartigen Tonverbindungen Belehrung gebe, in keinem Falle Sinnwidriges gelten lasse; daher müssen wir denn auch nach den Satzungen der alten Musiktheorie diese hier übereinander gestellten Noten und nebeneinander gereihten Zusammenklänge, welche zum großen Theile in ihrem Zusammenhange wie im Einzelnen aller drei Elemente der musikalischen Kunst, der Harmonie, der Melodie und des Rhythmus bar und ledig sind, für musikalischen Unrath erklären, und wir haben uns daher auch nicht weiter damit zu befassen. —

Der Verfechter der „neuen harmonischen Wagnisse", nachdem er vorher seinen Kritiker über „Querstand" und „Begriff einer bestimmten Tonart" belehrt hat, findet dann sogar auch eine Analogie zwischen

diesem Anfange der Lißt'schen Ouverture und der Einleitung des Mozart'schen *C*-dur-Quartetts*), weil in beiden die „Zuhörer längere Zeit in Ungewißheit über die Tonart" gelassen werden. —

„Zum Beweise aber, daß auch der feinfühlende Mozart motivirte Querstände und andere harmonische Härten gehörigen Ortes nicht unschön gefunden hat, möge der vielbesprochene Anfang jener Einleitung auch hier eine Stelle und zugleich seine nach meiner Theorie sehr einfache Erklärung finden:
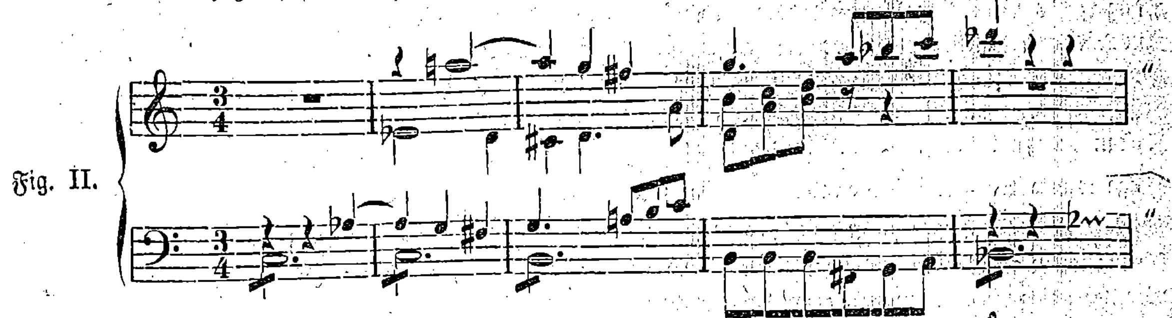


Fig. II.

„Mozart beginnt mit dem *As*-dur-Dreiklang (in der Terzsextlage), diesem folgt der $\frac{6}{5}$-Accord *c es g a*, der eine regelmäßige Trugfortschreitung in den Secundenaccord *c d fis a* nimmt und dieser löst sich sodann in den durch zwei Vorhälte verzögerten *G*-dur-Dreiklang (in der $\frac{6}{3}$-Lage) auf. Das *h* des Basses bleibt nun als Halteton liegen, über welchem der *h*-moll-Dreiklang und sodann der verminderte Dreiklang *fis a c* erscheint, der endlich regelmäßig in den *G*-dur-Dreiklang übergeht:

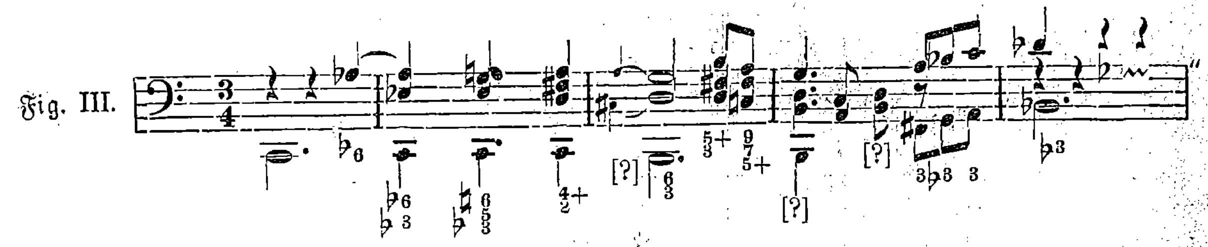


Fig. III.

Das wäre also die voraus verkündete, „allen Musikern verständlich" erscheinende „einfache Erklärung" mittelst der „Verzögerungen"! Es ist unbegreiflich, wie Weitzmann auf die „Auslegungen und Erläuterungen" in G. Weber's „Theorie der Tonsetzkunst" hinweisen, aber auch im Wahne befangen sein konnte, die Musiker wären heutzutage noch in Betreff der grammatikalischen Entzifferung des vorgeführten Beispiels im Zweifel und dieser wäre jetzt erst durch das Phantom „Verzögerung" gelöst, zu welchem Zwecke er dann auch noch das Mozart'sche Original arrangiren zu müssen glaubte, wie Fig. III zeigt, ohne zu bedenken, daß durch dieses Arrangement gerade das eigentliche punctum litis verlassen wird, da der Hauptpunkt der Anfechtung, nämlich der Querstand *as* $\natural\bar{\bar{a}}$ (in zwei verschiedenen Stimmen) und in verschiedenen Octavenräumen durch *as* $\natural$*a* (in einer und derselben Stimme) und in einem und demselben Octavenraum ganz und gar wegfällt. — Nach keiner kunstvernünftigen Theorie wird sich aber eine Erklärung ausfindig machen lassen, welche die durch den Eintritt des Tones $\bar{\bar{a}}$ im zweiten Takte Fig. II verursachte, Ohr und inneres Gefühl höchst empfindlich berührende Härte als solche wegleugnen könnte, wenngleich die Ursache solcher durch Querstände erregten Härten als in der Folge heterogener Accorde liegend längst bekannt ist (siehe G. Weber's „Tonsetzkunst", 3. Aufl., B. 3, §. 491, Seite 30; „Kompositionslehre" v. Marx, 1. Aufl., B. 1, S. 174 2c.; André's „Lehrbuch der Tonsetzkunst", B. 1, Seite 77). — Eine „gute Theorie", welche mit der sinnlichen und geistigen Natur des Menschen, oder wenn man will, mit den, seinem Organismus zu Grunde liegenden, wenn selbst auch noch unerklär-, so doch fühlbaren Naturgesetzen nicht in Widerstreit kommen will, muß daher diesen Querstand in Figur II als gesetz-, weil naturwidrig verbieten. Wohl über-

---

*) Auf diese Einleitung des Mozart'schen Quartetts hatte Weitzmann nämlich schon anticipando auf dem vorhergehenden Blatte, wo er der alten Theorie zum Vorwurfe macht, daß sie den „vernünftigen Grund" für die Errungenschaften nicht erkenne, hingedeutet: „Ich erinnere hier nur an die vielen Auslegungen und Erläuterungen der Einleitung des *C*-dur-Quartetts von Mozart (s. z. B. G. Weber, Theorie der Tonsetzkunst, 3. Auflage, 3. B. Seite 196—266 †), deren Harmonieen allen Musikern verständlich erscheinen werden, welche zu deren Erklärung meine Theorie der regelmäßigen diatonischen und chromatischen Verzögerungen der Töne eines Accordes zu Grunde legen, wie ich weiter unten zu beweisen gedenke."

†) 266 ist ein Satzfehler, da dieser Band des Buches nur 228 Seiten enthält.

sieht, resp. überhört man denselben allerdings jetzt, gewöhnt sich nach und nach nothgedrungen an diese Härte, wie man etwa ein Gemälde oder eine Statue, kunstreich ausgeführt, aber mit einem kleinen Makel behaftet, mit in den Kauf nimmt — weil man sich an dem sonst wunderschönen Quartett dennoch ergötzen und dabei aber auch das Original unverändert lassen will.

Auch sind wir ferner der Meinung, so lange man uns keine bessere Ueberzeugung beibringt, daß Mozart's Genius wohl dem Thema seine Existenz gegeben haben mag, daß aber bei der imitatorischen Ausarbeitung desselben weniger die feinste Saite des unsterblichen Tonmeisters innere Harfe in Vibration gewesen, als daß ihn vielmehr vorwiegend die Intension leitete, die unverkennbare Nachahmung mit Rücksicht der dem Modell entsprechenden Accord- und Tonarten-Folgen in möglichst schulgerechter Form darzustellen. Dem Tone g in der Violastimme gegenüber und wegen der weiteren modulatorischen Folge konnte Mozart beim Eintritt der Oberstimme nicht $\overline{\overline{as}}$ schreiben, sondern mußte statt dessen den erhöheten Ton ♮$\overline{\overline{a}}$ wählen. Nun standen ihm für die imitatorische Tongestaltung zwei nicht zu vereinigende Formationen zu Gebote, entweder hätte die erste Violinstimme gleich der zweiten consequent je nach einem Tacttheil einzutreten, wobei aber der Zeitwerth des ersten Tones gegen die Stimme der Viola und der zweiten Violine um einen Tacttheil (nämlich zu einer ¾-Note) auszudehnen war, und der Querstand entstehen mußte, wie oben in Fig. II ausgeführt ist, — oder es war für die Oberstimme die Consequenz dieses Eintritts aufzugeben und die Nachahmung erst mit dem letzten Tacttheile beginnen zu lassen, in welchem Falle dann der erste Ton dieselbe Zeitlänge erhalten hätte, wie im Modell, abgesehen davon, daß auch in metrischer Hinsicht die Oberstimme auf der leichtesten (der dritten) Tactzeit, gleich der Violastimme, aufgetreten und der Querstand vermieden worden wäre:
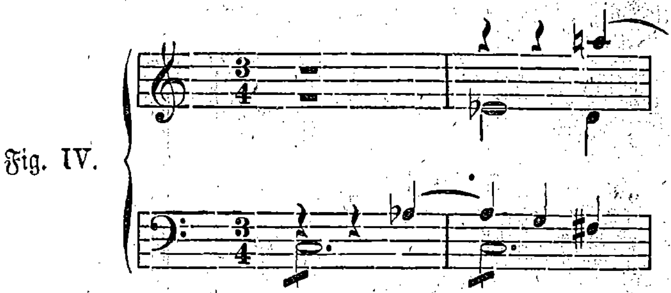


Fig. IV.

Mozart wählte von beiden Gestaltungen zum Bedauern seiner aufrichtigsten Verehrer die erstere und hatte sich hierdurch vielseitiger (und nicht überall von „einseitigen befangenen Kritikern" ausgehender) scharfer Beurtheilungen ausgesetzt. Von den Theoretikern wurden dann später zur Beseitigung des Querstandes verschiedene Verbesserungen, worunter auch das Beispiel Fig. IV vorgeschlagen *).

Wenn endlich Weitzmann mit seiner Ansicht (— denn ein selbstständiges Urtheil ist ja seine Aussage nicht —) sich hinter den „feinfühlenden Mozart" verstecken will, so kann man nach seinem ganzen Gebahren im „Harmoniesystem" und in diesem „Streit ꝛc.", insbesondere durch sein Rangiren Mozart's zu Lißt und Wagner (wie unten, Seite 58, dieses Nachtrags zu sehen) den Grund für diese Aeußerung in einer Pietät zu dem genialsten Tondichter nicht suchen, wie z. B. bei Haydn, dem diese Quartette gewidmet waren und welcher aus lauter Begeisterung für die Muse Mozart's immer ausweichend sich ausgesprochen, wenn man ihn um ein Urtheil über Anstößigkeiten in des großen Meisters Erzeugnissen gebeten, etwa wie man von muthwilligen Streichen eines sonst liebenswürdigen Knaben keine oder nur ungern Notiz nehmen will. Damit ist aber der Musiktheorie nicht gedient. Dieselbe kann ihre Kunstgesetze, die wie gesagt, mit der Menschennatur nicht im Widerspruche stehen dürfen, sowie ihre auf diesen Gesetzen beruhenden Lehrsätze, Regeln und Vorschriften nicht auf dem Boden der Nachsicht, Pietät und Courtoisie pflanzen wollen, um das Gelüst der Erhebung einzelner Individuen — und wären es auch „geweihte Künstler" — über das Allgemein-Menschlich-Gesetzliche zu rechtfertigen, oder doch mindestens in Schutz nehmen zu wollen. Solcher Weg, consequent verfolgt, führt schnurstracks zur Corruption der Kunst. Es bedarf daher auch wohl nicht

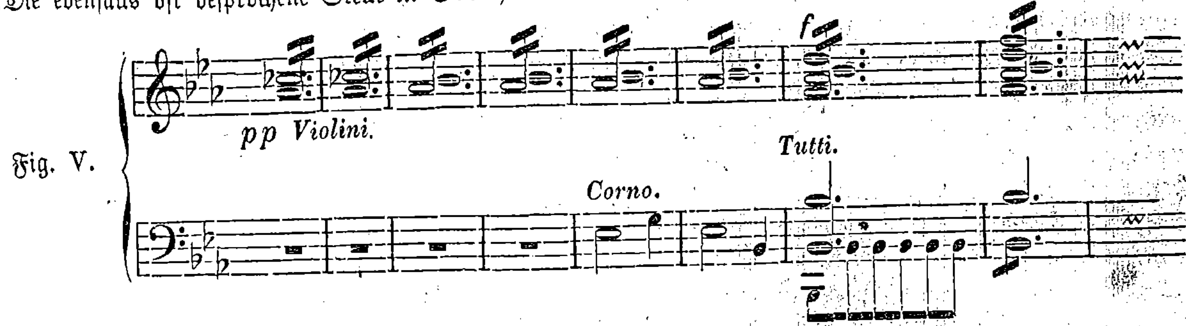
*) In G. Weber's, bereits in der letzten Anmerkung bezeichneten Abhandlung, die eine äußerst gründlich abgefaßte, allseitig eingehende, interessante und lehrreiche Arbeit ist, woraus insbesondere Weitzmann hätte lernen können, wie kunstwissenschaftliche Dinge zu erklären sind, wenn man sich den Vorwurf der Oberflächlichkeit fern halten will, sind auf Seite 216 des 3. Bandes seiner „Theorie ꝛc." sechs solcher Varianten (die jedoch zum Theile nicht als Imitationen gelten können), unter welchen die erste derselben mit Fig. IV genau übereinstimmt. Am Schlusse dieser Abhandlung sagt Weber: „Was übrigens mein Gehör angeht, so bekenne ich offen, daß es bei Anklängen wie diese, sich nicht behaglich befinden kann; — ich kann auch dieses, den Dummen und Mißgünstigen zum Trotz, unverhohlen aussprechen, weil ich glaube, auch das stolze Wort aussprechen zu dürfen: ich weiß Was ich an meinem Mozart liebe."

mehr der besonderen Nachweisung, daß die Musiktheorie, worauf in der „Kritischen Beleuchtung" bereits hingedeutet wurde, nur die Frucht vielseitigen Nachdenkens und vieljähriger Erfahrungen sein kann, und daß sie nicht von pedantischen Tonlehrern aufgestellt worden und von „einseitigen Kritikern" aufrecht erhalten werde, wie man hier und da in großer Verblendung anzunehmen geneigt ist, und sich dann frivol und keck den musikalisch-despotischen Gesetzgebern zum Trotze der zügellosen Freiheit unbändig zu überlassen erlauben will, während man gerade dadurch gegen den besseren Theil seiner eigenen Natur sich auflehnt. Was Pedanterie und Einseitigkeit aufstellen, kann bei aller Mühe und Anstrengung nicht von Halt und Dauer sein; der allgemeine Menschengeist würde sich eben so gegen das Unvernünftige sträuben, wie der allgemeine Menschensinn gegen das Unschöne oder Häßliche. —

Wie wenig das Beispiel Fig. II analog zu Fig. I gestellt werden kann, ist wohl von jedem Musiker leicht einzusehen und bedarf von unserer Seite keiner weiteren deßfallsigen Erörterung.
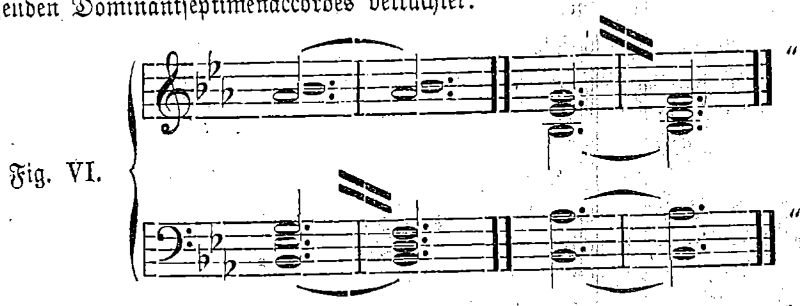
Auch Beethoven, von welchem das „Harmoniesystem" drei Notenbeispiele zum vermeintlichen Beweise der Mangelhaftigkeit unserer alten Musiktheorie brachte, wird in diesem Schriftchen gleichfalls citirt: „Die ebenfalls oft besprochene Stelle in Beethoven's Eroica:

Fig. V.



„hat bisher nur bei den Aesthetikern eine „Entschuldigung" finden können. Nach meinem System findet sie eine natürliche [?] theoretische Erklärung, wenn man die Töne *es* und *g* des Hornes als regelmäßige [?], aber frei auftretende Verzögerungen der Töne *d* und *f* des vom ganzen Orchester angegebenen, folgenden Dominantseptimenaccordes betrachtet:

Fig. VI.



Nach dieser „theoretischen Erklärung" kann also wohl je nach Belieben jeder harmoniefremde Ton in einen Accord geschleudert werden, von wo man ihn dann ebenfalls ad libitum wieder abspringen läßt! — Weitzmann, obgleich er in seinem Harmoniesystem den Begriff von einer „Verzögerung" nicht präcisirte, hat aber doch unter dem Kapitel: „Dissonanzen" für die außer-accordlichen oder harmoniefremden Töne „stufenweise" Auflösung bedingt, wie auch aus mehreren Beispielen seines Harmoniesystems zu ersehen. Da nun aber in Fig. V nicht von *g* nach *f* und resp. von *es* nach *d* fortgeschritten wird, sondern im Gegentheile der Eintritt des Tones *es* wiederholt erfolgt*), und die beziehliche Stimme von diesem accordfremden Tone *es* nach *B* springt, sich also durchaus nicht, weder im Tone *f*, noch *d* auflöst, so ist auch diese „theoretische Erklärung" grundfalsch. Zu einer solchen falschen Erklärung hätten die Wechselnoten der alten Theorie dieselben Dienste geleistet. Ja es ließen sich sogar *es* und *g* des Beispiels Fig. V auch als Anticipationen des, freilich erst nach zwei Tacten erscheinenden tonischen Dreiklangs und daher immer nur mit der Concession von Licenzen erklären, welcher Licenzen-Theorie wir nicht huldigen, weil wir die Tonverbindungen nicht betrachten, wie sie sein könnten, sondern wie sie in Wirklichkeit erscheinen. Und so wird man auch für diese Stelle in der Eroica vergebens nach einer befriedigenden „theoretischen Erklärung" sich umsehen. Gelänge es aber auch statt der bisherigen ungenügenden Erklärungsversuchen eine bessere, d. h. allseitig einleuchtende Erklärung zu ermitteln, so würde immer der, durch diesen Accordzwiespalt (gleichzeitiges Auftreten von Bestandtheilen des tonischen und Dominant-Accordes ohne naturgemäße

---

*) Das ist denn doch wohl nach Weitzmann'scher Terminologie eine Verzögerung der „Verzögerung"?! —

Lösung der dissonirenden Nebentöne) bewirkte unangenehme Eindruck auf den äußern und innern Sinn des Menschen eben so wenig vergütet werden können, als die Härte des Mozart'schen Querstandes durch die Harmonieenzerlegungen erträglicher geworden. Es ist daher höchst sonderbar, derartige, mit der Kunsttheorie collidirenden Abnormitäten — mögen sie auch ihrem Wesen nach, und in Anbetracht, daß dieselben in lang ausgedehnten Tonwerken der Kunstmeister nur sehr spärlich vorkommen, nicht gerade von außerordentlicher Erheblichkeit sein — entschuldigen oder gar theoretisch rechtfertigen zu wollen *). Was würde man z. B. dazu sagen (um noch einmal die Plastik mit der Musik in Vergleichung zu bringen), wenn an einem sonst meisterhaft gelungenen Apollo aus Marmor ein Finger der einen Hand, oder auch nur ein Glied an demselben unverhältnißmäßig dicker oder länger gestaltet wäre, oder wenn man statt der Mittelzehe an einem Fuße des Sonnengottes eine Habichtsklaue eingesetzt hätte? —

Soll beim Anhören oder Beschauen eines Kunstwerkes eine ungestörte seelische und geistige Erhebung bezweckt werden wollen, so wird hierfür vor Allem ein möglichst vollkommenes, makelloses Sinnlich-Schönes vorausgesetzt werden müssen. Und das Streben nach solcher Vollkommenheit in den Künstlern zu erregen und zu erhalten, gehört mit zur Aufgabe der Kunsttheorie, welche letztere, wie oben erörtert, auf Naturgesetzliches basirt sein muß, soll sie von Halt und Dauer sein. Wollte man aber absolut die Abnormitäten aus den Kunstwerken zusammenlesen und darauf seine Kunsttheorie bauen, so würde es dann auch nicht lange währen, den Apollo oder die Venus, nicht nur mit Knollfingern, Klumpfüßen, Höckern ꝛc. ausgeschmückt, sondern in weiterer Verfolgung solcher Lehr-Principien auch theilweise die Köpfe, Rümpfe und Glieder dieser Statuen mit den verschiedenen Körpertheilen von allen möglichen Thiergattungen und Arten geziert zu sehen. Aehnlich solchen Bildern für das Auge, würde dann die nach der Abnormitäts-Theorie componirte Musik dem Ohr erscheinen, welche Musik wir für unsern Theil nur als permanente Zukunftsmusik wünschen müssen, d. h. als eine Musik, die für alle ewige Zeiten immer nur für die Zukunft zu Gehör gebracht in Aussicht gestellt bleiben möge. —

Jeder wahre Künstler und Kunstkenner, welcher die großen, zahlreich hinterlassenen Meisterwerke hochschätzt und der unsterblichen Schöpfer derselben in aufrichtiger Liebe und Verehrung gedenkt, kann das Vorkommen der Kunstabnormitäten — und wären es auch nur wenige und kleine Regelwidrigkeiten — nur bedauern, weil sie einmal diese Meisterwerke nicht verschönern, sondern im Gegentheile ihren Kunstwerth immer etwas beeinträchtigen, dann aber auch, weil diese Abnormitäten den Kunst-Antichristen, zum Nachtheile der wahren Kunst und ihrer Jünger, Veranlassung geben, ihre Kunstverirrungen darauf stützen zu wollen. Und Weitzmann stellt sich dadurch gewiß nicht in ein günstiges Licht, wenn er unmittelbar nach seiner vermeintlichen „theoretischen Erklärung" der drei Musikbeispiele, Fig. I, II und V — die durchaus nicht allgemein als schöne Tonverbindungen anerkannt sind — sagt: „Mein Harmoniesystem verdankt überhaupt seine Entstehung [?] nur der Ueberzeugung, daß geweihte Künstler, wie Mozart, Beethoven, Schumann [!], Lißt [?] und Wagner [?], nicht unlogisch schreiben können ꝛc." — Im Wortsinne genommen, verdankt das „Harmoniesystem" seine „Entstehung" der Nachweisung, daß auch Preisrichter sich um den Preis bewerben dürfen. — Wenn Weitzmann im Ernste Lißt und Wagner auf gleiche Linie zu Mozart und Beethoven stellen will, wohin nach unserer Ueberzeugung auch Schumann nicht gehört (obgleich dieser Componist auf einer viel höheren Stufe steht, als Lißt und Wagner), so wäre ein solches Vermessen eine Absurdität, gegen welche, weil als eine förmliche Ungereimtheit von allen kunstverständigen Musikern erkannt, einen Protest zur Ehrenrettung deutscher Kunst einzulegen wohl überflüssig erscheint. — Ob und wann „geweihte Künstler" und, setzen wir hinzu, auch berühmte Gelehrte logisch oder „unlogisch schreiben", müßte aus den einzelnen Stellen ihrer Werke kritisch aufgesucht und nachgewiesen werden. Die Logik ist jedoch bei Beurtheilung der Kunstwerke nicht der alleinige Maßstab; die Kunstwerke müssen auch noch, wie schon bemerkt, mit den, eine makellose Form bedingenden, Gesetzen der Schönheit im Einklange stehen, — und es ist bekannt, daß man in dieser Beziehung selbst die beiden Dichterfürsten, Goethe und Schiller, nicht verschonte, denen die Sprachgelehrten Verstöße gegen die richtigen Sprachformen nachge-

---

*) Lobe, welcher nach seiner Curiositäten-Sammlung von Harmonieen und Harmoniefolgen in dem „Anhang" seiner „Kompositionslehre" theilweise auch auf Beethoven sich beruft, bringt ebenfalls das Beispiel Fig. V, dem er die hier nachstehenden Worte voraus schickt: „Folgende Stelle in derselben Symphonie [Eroica] hat man im Anfange gar nur für einen Stichfehler erklären und ändern wollen, und selbst tüchtige Meister der damaligen Zeit haben den Kopf gar gewaltig darüber geschüttelt." — Eine „theoretische Erklärung" ist nun freilich Vorstehendes nicht; dagegen ist die Bemerkung, daß selbst „tüchtige Meister" den Kopf „geschüttelt", von großer Bedeutung. Und nicht nur zur „damaligen Zeit" gab es „tüchtige Meister", sondern auch in der gegenwärtigen leben noch Kunstkenner von anerkanntem Rufe, welche zu den begeistertsten Verehrern dieses Tonmeisters gehören, aber dennoch diese Beethoven'sche Stelle, gleichsam als einen Pendant zu Oulibicheff's „Chimäre", mit „Marotte" bezeichnen. —

wiesen haben. Wer z. B. aus sonderbarer Lust, aber absichtlich, ein den ästhetischen Lehrsätzen widersprechendes Kunst-Unschönes schaffen würde, verführe, wenn auch nicht kunstvernünftig, so doch in einem gewissen Sinne nicht geradezu unlogisch. Daß aber die „Ueberzeugung“ von der Infallibilität „geweihter Künstler“ sich mit einer freien geistigen Selbstständigkeit bei der Aufstellung eines nach „Principien geordneten Systems“ nicht vereinigen lasse, ansonsten diese Selbstständigkeit in jener „Ueberzeugung“ aufgehen müßte, Das erscheint uns logisch richtig! —

Wir könnten so fortfahren und auf jeder noch folgenden Seite dieser Vertheidigung der Verzögerungs- und Abnormitäts-Theorie Stoff zu Widerlegungen finden, genügte das Vorstehende nicht für unsern im Eingange dieses Nachtrags angegebenen Zweck. Auch würden wir Vieles aus unserer „Kritischen Beleuchtung“ wiederholt sagen müssen. Nur wollen wir in Betreff der Quintenparallelen-Vertheidigung, wozu mitunter Beispiele herbei geholt wurden, die kein Musiker als fehlerhafte erkennt, bemerken, daß die vermeintlichen „guten Quinten“, schon von Stöpel in seinem: „Neues System der Harmonielehre“ und in einer Abhandlung in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom Jahr 1825, dann nach ihm von André, Marx und Hauptmann gebilligt, sammt und sonders nur passiren können, wenn sie, wie in der „Kritischen Beleuchtung“ gesagt wurde, gedeckt sind, somit gerade als Parallelen nicht, oder fast unmerklich, empfunden werden. Wer hieran noch zweifelt, bevorzuge in irgend einem beliebig ausgewählten Beispiel die beiden Stimmen, denen die Quintenparallelen zugetheilt sind, durch stärker tönende Instrumente oder heller klingende Kehlen, oder auch nur durch stärkeren Anschlag auf dem Klavier. Ob nun in allen Fällen und zu jeder Zeit vermieden werden kann, daß im vier- und mehrstimmigen Satze die beiden mit Quintenparallelen bedachten Stimmen nie die besondere Aufmerksamkeit auf sich lenken, wird schwer nachzuweisen sein, abgesehen davon, daß bei Musikproben solche zwei Stimmen unter sich vereint nicht eingeübt werden können. Die Quintenparallelen, ohnehin von jedem einigermaßen geschulten Musiker leicht zu vermeiden, sind demnach, wenn sie als solche gehört und empfunden werden, nie „gute Quinten.“ —

Am Schlusse ereifert sich dann Weitzmann noch einmal gar gewaltig gegen „oberflächliche und grundlose Angriffe“ auf sein „Harmoniesystem“, räumt dem „einseitigen befangenen Kritiker“ keine Befugniß zur „Entscheidung“ ein, sondern stellt sein Buch, resp. die „hier angeregten Streitfragen“ dem „unbefangenen und selbst prüfenden praktischen Musiker“ anheim. — Wenn ein Vater seinen krumm und lahm gebornen Sohn von einem frühzeitigen Tode mühsam zu retten sucht, so ist dieser Zug des väterlichen Herzens verzeihlich; aber der gute Papa muthe nur der übrigen Menschheit nicht zu, seinen mißgestalteten Sprößling ür einen Adonis zu halten. —

Berichtigungen.

Seite 14, Zeile 7 von oben, ist anstatt: „Beisaßen" zu setzen: Beisassen.
„ 16, „ 30 „ „ , „ „ : „C=Dur" „ „ : C=dur.

„ 18, „ 10 „ unten, ist in Fig. 16 das Zeichen „—" (minus) neben $\bar{\bar{c}}$ zu beseitigen.
„ 19, „ 8 „ „ , ist anstatt: „2 und 3" zu setzen: 2 und 4.

„ 20, Notensystem 4 von unten, erster Takt, ist anstatt: „ " zu setzen:

„ 25, Zeile 22 von unten, ist anstatt: „3 und 4" zu setzen: 2 und 4.
„ 26, „ 3 „ oben, ist anstatt: „Gedanken" zu setzen: Gedanke.
„ „, „ 14 „ „ , „ : „ächte" zu setzen: echte.
„ „, „ 3 „ unten, ist anstatt: „Hauptdreiklängen" zu setzen: Hauptdreiklänge.
„ 27, „ 12 „ oben, ist anstatt: „prüfen" zu setzen: prüfe.
„ 28, „ 5 „ „ , „ : „las" „ „ , als.
„ „, „ 25 „ „ , ist das Anführungszeichen („) vor dem Worte: „Einem" als überflüssig zu beseitigen.
„ 30, „ 4 „ „ , ist nach dem Worte: „finden" das Anführungszeichen (") zu beseitigen und an das Ende des zweiten Notensystems (Fig. 35) ein solches Zeichen (") zu setzen.
„ 31, „ 8 „ „ , ist das Wort: „sich" zu streichen.
„ 32, Textzeile 6 von oben, ist nach dem Worte: „wenig" ein Komma (,) zu setzen.
„ 33, „ 4 und 5 von unten, ist anstatt: „Capitels" und „Capitel" zu setzen: Kapitels und resp. Kapitel.
„ 40, Textzeile 6 von oben, ist anstatt: „enthaltenen" zu setzen: enthaltenden.
„ 41, Zeile 17, von oben, fehlt nach: „Ausdrucksmittel" ein Komma (,).
„ „, „ 19, „ „ , ist anstatt: „Cultimationspunkt" zu setzen: Culminationspunkt.
„ 42, „ 10, „ „ , „ : „sagt" zu setzen: spricht.
43, „ 10, „ „ , ist der Satz: „während ꝛc." zu verbessern: während Violoncello und Contrebaß fis und $\bar{fis}$, Piano=Forte Fis, fis, $\bar{fis}$ und $\bar{\bar{fis}}$ haben:

„ „, Notensystem 4 von oben, 2. Takt, ist anstatt: „ " zu setzen:

„ 44, Zeile 15 von oben, ist nach dem Worte: „Umkehrung" ein Komma (,) zu setzen und dagegen nach dem Worte: „also" das Komma zu streichen.

„ „, „ 21 „ „ , ist die fünfte Tonbezeichnung „$\bar{\bar{eis}}$" zu streichen.

„ „, „ 32 „ „ , ist anstatt: „c" zu setzen: $\bar{c}$.
„ 45, „ 4 „ „ , „ : „deselben" zu setzen: derselben.
„ „, „ 14 von unten, fehlt nach dem Wörtchen: „in" das Wort: seiner.

„ „, Notensystem 1 von unten, Fig. 62, fehlt im Beispiel i neben der Generalbaßsignatur 5 ein ♯ (5♯ ♯), desgl. im Beispiel 1 neben der Signatur 6 ebenfalls ein ♯ (6♯ 4♭)

„ 48, Zeile 15 von unten, ist anstatt: „welche" zu setzen: welches.

„ 53, „ 9 von oben, ist anstatt: „st" zu setzen: ist.
„ 55, Textzeile 18 von oben, ist nach dem Worte: „Stimmen" der zweite Parenthese=Bogen zu beseitigen und einen solchen in der darauf folgenden Zeile 19, nach dem Worte: „Octavenräumen," zu setzen; deßgleichen steht auch in der Zeile 19, nach dem Worte: „Stimme" der Parenthese=Bogen unrichtig, und es ist ein solcher in der Zeile 20, nach dem Worte: „Octavenraum" zu setzen.
„ 59, Zeile 1 von unten, ist anstatt: „ür" zu setzen: für.

Inhalt*).

*) Die zwanzig Abhandlungen im „Harmoniesystem" mit den hier im Inhaltsverzeichnisse angedeuteten Ueberschriften sind in der „Kritischen Beleuchtung" in zwölf Abtheilungen und ohne diese Ueberschriften zusammengefaßt, denen als Schlußwort noch eine dreizehnte Abtheilung beigefügt wurde. —